الدكتور
عصام عبد المنصف أبوزيد

فاعلية المعنى النحوي
فى بناء الشعر
عند محمود حسن إسماعيل

دراسة نصية للتوابع

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر

عند محمود حسن إسماعيل

دراسة نصية للتوابع

فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر
عند محمود حسن إسماعيل

(دراسة نصية للتوابع)

الدكتور
عصام عبد المنصف أبو زيد

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر اعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية ادارة الشئون الفنية

أبو زيد، عصام عبد المنصف

فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر عند محمود حسن إسماعيل: دراسة نصية للتوابع/ عصام عبد المنصف أبو زيد. ط ١. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ .

ص ٣٣٦ ؛ ٢٤ سم.

تدمك: ٠ ٠٤٦ ٤٦٣ ٩٧٧ ٩٧٨

١- الشعر العربى – تاريخ ونقد – مقالات ومحاضرات.

١. العنوان ٨١١،٩٠٤

الكتـــــاب : فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر عند محمود حسن اسماعيل

المـــؤلـــف : عصام عبد المنصف أبو زيد

رقم الإيداع : ١٦٥٦٢ / ٢٠٠٩

تاريخ النشر : ٢٠١٠

الترقيم الدولى : 0 - 046 - 463 - 977 - 978

النـاشـــر : **دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع**

شركة ذات مسئولية محدودة

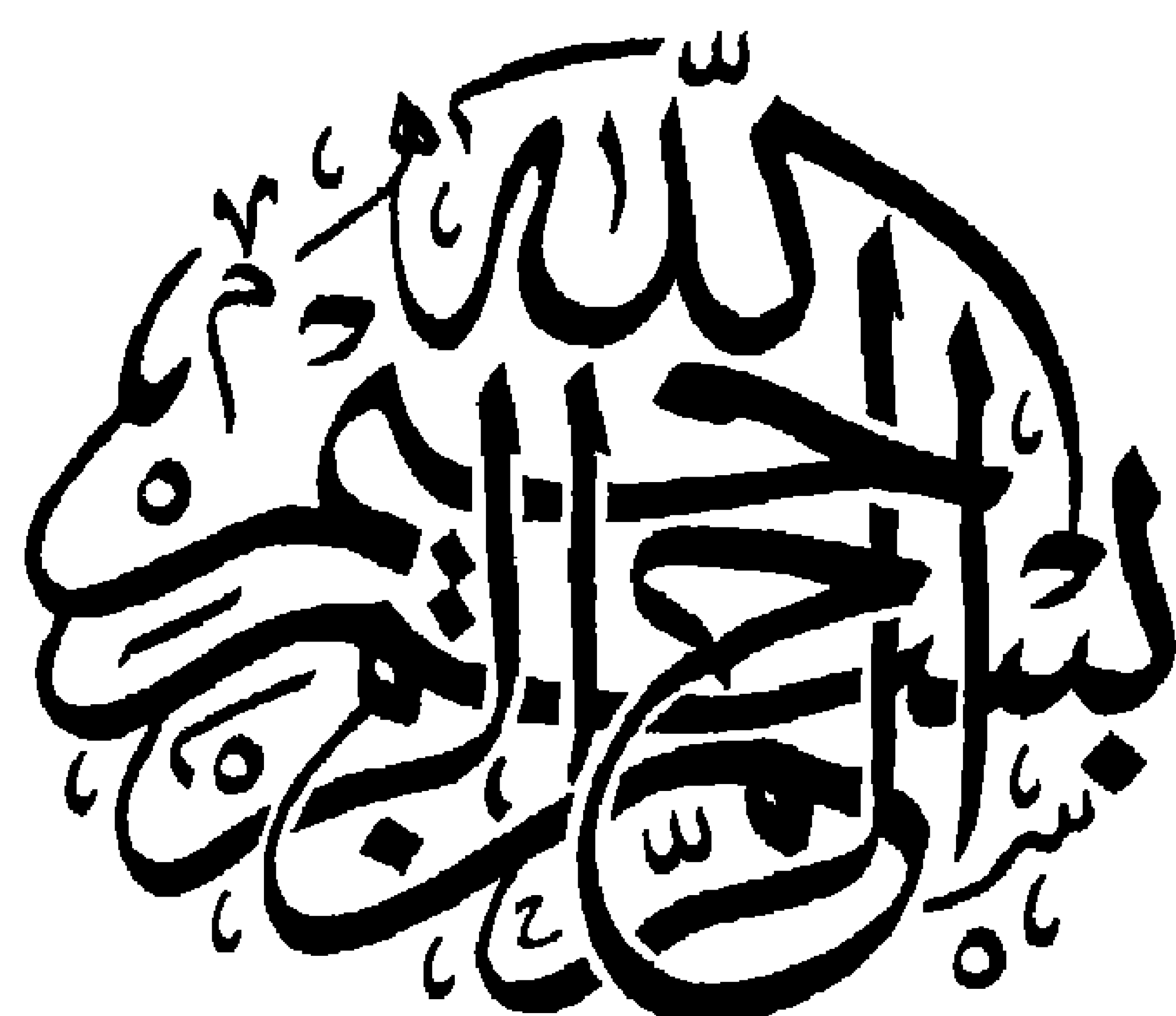
الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٢٧٩٥٤٣٢٤

التــوزيــع : دار غريب ٣ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت: ٢٥٩١٧٥٩٠

www.darghareeb.com


بسم الله الرحمن الرحيم

إهــــداء

إلى كل من بذل النفيسين:

الوقت والراحة ،

في سبيل اللغة العربية وحمايتها ،

وإلى أبي وأمي؛ عرفانا بفضل لا ينكر، وجميل لا ينسى.

وإلى رفيقة الدرب المخلصة،

وإلى فجر دنيانا الجديدة " زيــــاد ، وبراء " .

أنـا شاعر الوادي وعزاف اللــظى

إمـــا شهــدت جنـــانه متألمـــا!

أهــدي العــطور لمن يفي لبـــلاده

وأسوق للطاغي الخؤون جهنما!

لاموا على الشدو! قلت رويـــدكم!

من ذا يلـــوم العبقـــري الملهما؟

غيري يسوق الشعر فضل بلاغـــة

وأنـــا أفجـــر في منابعه الدمـــا!!

ديوان (هكذا أغني)

الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل ١/٣٤٥

مقـــدمة

إن الشعر هو الذي خلق عبقريــة اللغــة، وإن اللغــة قــادرة علـــى اســتيعاب هــذه العبقرية من خلال فنون الكلام التي كان الشعر العربي أهمها.

ولا يزال الشعر العربي في حاجــة إلـــى دراســات لغويــة تطبيقيــة تفـض مغاليقــه، وتسبر أغواره، وتكشف عن الأسرار الدلالية لمختلف ظواهره.

ولا يزال النحو كذلك في حاجــة إلـــى دراســات تطبيقيــة متصــلة بــالنص، تســهم بإيجابية في الدرس اللغوي وتكشف عن مدى مشــروعية الاعتمــاد علـــى النحــو للولــوج إلى عالم الشعر وتفسير النص الأدبي. فــلا يبنـــى الـــنص الشــعري إلا علـــى أســاس مــن العلاقات النحوية التي تتداخل تداخلا فنيا من قبل المبــدع لإنتــاج المعنـــي، ولا يمكــن لنــا في أي نص من النصوص أن نضع أيــدينا علـــى مواضــع الحــذف، أو الفصــل والوصــل، أو التقديم والتأخير إلا من خلال "النحو" ومن ثم يعــد النحــو ســلطة موجهــة فـــي الـــنص الشعري ومهيمنة عليه؛ فهو الــذي يحــدد مســار الكلمــات بإعطائهــا الوظــائف النحويــة المتعددة التي تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية.

وقد تتعدد المداخل إلى عالم الشعر، بحيث يمكن الدخول إليه مــن خــلال الصــورة، أو الموسيقى، أو اللغة، أو المعجم الشعري، أو القضايا التي يتناولها. ولكن يبقـــى "النحــو" هــو المدخل الحقيقي لفهم النص وتفسيره، مع احتياج النص الشعري إلى تضافر المداخل الســابقة مع النحو لتفسيره، وسبر أغواره، وبيان خصائص تراكيبه.

وقد أدرك النحويون والبلاغيون – قديما وحديثا – فاعلية المعنى النحوي ,وفطنوا إلـــى أن "النحو" لم يكن محصورا في دائرة الصواب والخطأ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الخــوض فـــي أسرار التراكيب وفق ما يقتضيه المعنى الذي يريد أن يعبر عنه الأديب ؛ فوسعوا دائرة النحــو بحثا في معانيه، وتذوقا لتراكيبه، وبيانا لأسرار حسنها واستقامتها ، وألقــوا الضــوء علـــى الوظائف النحوية وآثارها الدلالية في الأساليب.

واتصال النحو بالنص الشعري يكشف لنا عن كثير من المعاني والدلالات التي يمتلئ بها النص , وكذلك عما يزخر به النحو العربي من إمكانات تعبيرية هائلة تتيح للشاعر التصــرف في الأساليب، وتمده بالتراكيب المختلفة التي تتسق مع غاياته، وتتفق مع رؤيته الفنية , ومن ثم كان النحو جزءا أساسيا من ذكاء الشاعر وقدرته على الإبداع ، بــل أصــبح النحــو ســرّ

صناعة الإبداع , أو هو الذي يساعد اللغة على تخطي كل الصعاب وصولا إلى عملية الإبداع ذاتها , والشعراء- وحدهم – هم القادرون على أن يجعلوا النحو إبداعا ؛ لأنهم هم أرباب اللغة وأمراء الكلام .

من هنا كانت دراستنا النحوية الدلالية لشعر محمود حسن إسماعيل التي كشفت لنا عن عبقرية الشاعر ، وبينت لنا انطلاقه من اللغة ؛ فقد تميز بوجود معجم خاص فريد في شعرة يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، كما تميز بالدقة في اختياره لألفاظه وصيغه اختيارا قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه، وكذلك في نسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء .

وختاما أقول : إن المتأمل في شعر محمود حسن إسماعيل يجد لديه جرأة نادرة على اللغة وبناء التراكيب ، ويلمس في شعره ضروبا من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاظه ، ونسج تراكيبه ، وفي إدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات ؛ وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل ، والتقديم والتأخير ، والحذف والزيادة ، حتى استطاع أن يرد اللغة إلى بكارتها الأولى ، وأن يكسبها طاقاتها الخارقة التي كانت لها في عصورها البدائية .

وينبغي الإشارة إلى أن هذه الدراسة كانت في الأصل رسالتي التي حصلت بها على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى , والتي نوقشت في أول سنة سبع وألفين في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة وكان عنوانها : " الوظائف النحوية الدلالية للتوابع في شعر محمود حسن إسماعيل " .

هذا وإن كان ثَمَّ شكر فهو للرحمن المنان على أن هداني لهذا العمل وأعانني عليه.

ثم لأستاذي الجليل الأستاذ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، العالم الفذ الذي أحسن الظن بي مرتين ، وأفاض علي فيهما من الفضل والعلم مالا يحيط به الثناء؛ فشكري له لا يوفيه حقه، وله ما يعجز عن الوفاء به كل تعبير.. وجزاه الله عني وعن طلابه خير ما جزى به عالما عن علمه، وأبا عن أبوته، وكريما عن كرمه، وأحسن إمتاع العلم وأهله به.

ثم لكل من وجه وأسدى نصيحة في سبيل إخراج هذه الدراسة، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور محمد جمال صقر، والأخوين الأستاذين محمد علي تعيلب، و أسامة محمد أبو زيد أحسن الله إليهم.

ويقتضيني الوفاء هنا أن أقدم شكري إلى الأستاذ هاني أحمد غريب عرفانا بدوره الطيب في تقديم هذا الكتاب إلى القارئ .

﴿ سبحانك لا علم لَنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم ﴾.

كتبه

عصام عبد المنصف أبو زيد

منوف صباح الأحد في ١١ من شعبان ١٤٣٠هـ

الموافق ٢ من أغسطس ٢٠٠٩م

تمهيد

نحن الآن أمام شعر شاعر مبدع، عرَّف نفسه بأنه شاعر الوادي وعزاف اللظى، ووصف نفسه بأنه العبقري الملهم. إنه الشاعر محمود حسن إسماعيل الذي نشأ في صعيد مصر بأسيوط، حيث ولد ببلدة النخيلة في الثاني من يونية سنة ١٩١٠م، وتلقى فترة تعليمة الأولي هناك، واتجه في دراسته وجهة عربية إسلامية حتى تخرج في دار العلوم سنة ١٩٣٦م. وقد نبغ في الشعر نبوغا مبكرا، فأصدر ديوانه الأول (أغاني الكوخ) وهو طالب سنة ١٩٣٥م. وقد تدرج في الوظائف الحكومية من محرر بالمجمع اللغوي، إلى أن أصبح المستشار الثقافي لهيئة الإذاعة، ونال جائزة الدولة التشجيعية في الشعر سنة ١٩٦٥م.(1) ثم لفظ الشاعر أنفاسه الأخيرة بمدينة الكويت في الخامس والعشرين من إبريل سنة ١٩٧٧م ". وخلال هذه الرحلة قدر لهذا الفنان المتفرد أن يترك بصماته لا على تاريخ تطوير الشعر في عصرنا وحده وإنما على تاريخ التطوير العام لأعرق فن عرفته العربية".(2)

وقد تحدث كثير من النقاد عن مكانته التي تبوأها على خريطة الشعر العربي، فمنهم من تحدث عن رهافة حسه، وتوهج نفسه، وسرعة تلقيه للمعاني التي يصورها له إحساسه لينشئ له من هذه الصور والمعاني أكثر مما يستطيع أن يطيق صبره.(3) ومنهم من تحدث عن صفاته كشعر رأسه النافر المتحفز، وصمته الطويل، وعينيه الحائرتين اللتين لا تستقران إلا قليلا.(4) ومنهم من تحدث عن أسلوبه المتميز بما فيه من رصانة اللغة التي يستوعب تراثها، ومن إيقاعها وخصب مرادفاتها ومشتقاتها. (5) ومنهم من تحدث عن لغته التي تبدو خارجة من كهف تعزف فيه المردة والشياطين حتى حين يتحدث إلى الناس مجرد حديث. (6)

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر: د. أحمد هيكل ص ٣٦٥ وانظر : الأدب العربي الحديث: ١٦٨ د. محمد عبد المنعم خفاجي، ومحمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة: د. صابر عبد الدايم ص ١٥.
(٢) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة: د. أحمد درويش ص ٢٥
(٣) الأدب في أسبوع: محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة ص ٣٤٤ ـ العدد ٣٣٩ ـ السنة الثامنة.
(٤) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة: ٢٥
(٥) تجربة اللغة والرمز عند محمود حسن إسماعيل: د. عبد القادر القط. مجلة القافلة ص ١١ يناير ١٩٩٧م.
(٦) أدب ونقد: د. عبد اللطيف عبد الحليم ص ١١٨

وعلى كل فإننا أمام شاعر يعد ظهوره في مصر ظاهرة أدبية فريدة.[1] ولعل سر الإبداع عند محمود حسن إسماعيل يكمن في "تمثله جو الريف الذي احتضنه منذ الطفولة اللاهية بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى النائمة على ضفتي النيل الزاخر".[2] ليس ذلك فحسب، بل يكمن كذلك في انطلاقه من اللغة، فلم تكن التجربة لديه نقطة انطلاق بقدر ما كانت اللغة نفسها بداية هذا الانطلاق.[3]

كما تميز محمود حسن إسماعيل بوجود معجم خاص فريد في شعره يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، وباختياره لألفاظه وصيغه التي كان اختياره لها قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه، وباختياره كذلك للألوان التي شكلت بألفاظها الأساسية والثانوية جانبا مهما من معجم الشاعر الذي تعامل معه.

والمتأمل في شعر محمود حسن إسماعيل يجد لديه جرأة نادرة على اللغة وبناء التراكيب، ويلمس في شعره ضروبا من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاظه ونسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء؛ فقد تميز بإدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات، وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل، والتقديم والتأخير، والحذف والزيادة، على نحو يبين أن اللغة لديه هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعا، وغايته التي يتطلع إلى نقلها في تراكيبه وألفاظه ليمثل بها عملية الإبداع الشعري لديه.

وتدور هذه الدراسة حول التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل ووظائفها النحوية الدلالية؛ فقد تميزت بالغزارة في شعره، ولعبت دورا فعالا في بناء الجملة فيه، ولاسيما النعت والعطف؛ فقد استأثر كل منهما من بين غيرهما من التوابع بظواهر متعددة أدت إلى تنويع الأداء وتشكيل أهم السمات الأسلوبية لدى الشاعر. وجاء التوكيد والبدل على عكس ذلك، فلم يشغلا من الوظائف النحوية المتعددة في شعر الشاعر ما شغله النعت والعطف، لذا لم يكن هناك من الظواهر ما يسمح باستقلال الحديث عن كل منهما في فصل منفرد، ومن ثم آثرت إجمال الحديث عنهما في ملحق تكميلي يعد من إتمام دراسة التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل.

وكان من أهم الدوافع التي دفعتني إلى هذه الدراسة ما يلي:

١- لم تنل التوابع دراسة نحوية مستقلة بها من خلال النصوص الشعرية ، وإن كانت قد حازت نصيبا وافرا من تلك الدراسات في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

---

(٧) دراسات نقدية: مصطفى السحرتي ص ٥٣ ، وقاب قوسين: بقلم د. أحمد هيكل. مجلة الشعر ص ٣- يونيه ـ أغسطس ١٩٦٥م.

(١) كلمة ختام "أغاني الكوخ": الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل ١/١٧٠

(٢) في الأدب العربي الحديث: د. عبد القادر القط ١٧٠

٢- لم ينل شعر محمود حسن إسماعيل حظا وافرا من الدراسات النحوية مثلما نال من الدراسات الأدبية والنقدية.

٣- الإيمان بأن النحو علم نصي لا يمكن الولوج إلى عالم الشعر بدونه، وأن النحو لم يقف على الجانب النظري فحسب، بل تجاوز ذلك إلى الجانب التطبيقي؛ لأن وجود المعاني النحوية متمثل في التطبيق المتجدد والمستمر.

وقد قمت بتقسيم هذا البحث إلى خمسة فصول مسبوقة بمقدمة وتمهيد ، ومتبوعة بملحق تكميلي ، ثم خاتمة تضم أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث ، ثم قائمة بالمراجع ، ثم فهرس للموضوعات .

الفصل الأول: مشروعية الاعتماد على النحو في تناول النص الشعري .

وينقسم هذا الفصل إلى أربعة مباحث:

المبحث الأول : فاعلية المعنى النحوي عند القدماء والمحدثين .

المبحث الثاني: سلطة النحو في بناء الشعر.

المبحث الثالث: تفاعل الكلمات في إنتاج المعنى.

المبحث الرابع: الشاعر بين الاختيار والانحراف.

ثم أتبعت ذلك بدراسة تطبيقية للوقوف على فاعلية المعنى النحوي في بناء قصيدة "من التابوت".

الفصل الثاني: أنماط التركيبين النعتي والعطفي في شعر محمود حسن إسماعيل.
وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسين:

المبحث الأول: أنماط التركيب النعتي . ويشمل :

أولا: مصطلح النعت .

ثانيا معاني النعت ووظائفه الدلالية.

ثالثا: ما يُنعت به.

المبحث الثاني : أنماط التركيب العطفي . ويشمل :

أولا : عطف البيان.

ثانيا: عطف النسق.

الفصل الثالث : عوارض التركيبين النعتي والعطفي في شعر محمود حسن إسماعيل.
وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسين :

المبحث الأول : عوارض التركيب النعتي.

المبحث الثاني : عوارض التركيب العطفي.

الفصل الرابع : دور التركيبين النعتي والعطفي في إطالة بناء الجملة .

وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين رئيسين :

المبحث الأول : دور النعت في إطالة بناء الجملة .

المبحث الثاني : دور العطف في إطالة بناء الجملة .

الفصل الخامس: دور التركيبين النعتي والعطفي في بناء الصورة الشعرية .

وينقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث :

المبحث الأول : شاعرية الألوان في التركيبين النعتي والعطفي .

المبحث الثاني: دور التناص القرآني في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي .

المبحث الثالث: دور المجاز في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل التي جمعتها دار (سعاد الصباح). راجيًا من الله التوفيق والسداد ، وأن يكون هذا العمل خالصا لوجهه، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

الفصل الأول

مشروعية الاعتماد على النحو في

تناول النص الشعري

مـدخـل:

تتعدد المداخل إلى عالم الشعر، بحيث يمكن الدخول إليه من خلال الصورة، أو الموسيقى، أو اللغة، أو المعجم الشعري، أو القضايا التي يتناولها. ولكن يبقى "النحو" هو المدخل الحقيقي لفهم النص وتفسيره، مع احتياج النص الشعري إلى تضافر المداخل السابقة مع النحو لتفسيره، وسبر أغواره، وبيان خصائص تراكيبه.

فالنحو "ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا في العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر، وهو الذي يظهر الشكل أو الأسلوب مغلفا بروح الأديب الذي أنتجه، ولا يجوز الحكم على الأثر الأدبي دون العودة إلى الأداة الفعالة "النحو" التي أخرجته إلى حيز الوجود" .(١)

ولم تكن تسمية النحاة للنحو قديما بأنه "علم الإعراب" دليلا على أنه العلم الذي يساعد على ضبط أواخر الكلم فحسب أو أنه العلم الذي يحدد مراتب الصحة النحوية للكلام فقط، وإنما المقصود بذلك هو البيان والتوضيح للمعاني الغامضة، فالإعراب "خروج من الظلمات إلى التكوين ونور الحياة"(٢)؛ "إذ كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه".(٣) وبهذا كان ارتباط المعنى بالنحو كارتباط الجسم الإنساني بالقلب – كما يقول تشومسكي – "وإذا كان القلب يمد الجسم الإنساني بالدم الذي يكفل له الحياة، فإن النحو يمد الجملة بمعناها الأساسي الذي يكفل لها الصحة ويحدد لها عناصر هذا المعنى" .(٤) ومن ثم يعد المعنى النحوي الدلالي "مدخلا مهما أو مدخلا موضوعيا من مداخل فهم الشعر وتفسيره، بل هو أهم المداخل جميعها، وذلك لأن المعنى النحوي الدلالي نتيجة التفاعل بين الوظائف النحوية والمفردات المختارة لشغلها في بناء الجملة الواحدة، وفي إطار السياق الخاص والعام، على أن ذلك لا يلغي المداخل الأخرى ولا يقلل من أهميتها ما دامت معتمدة على التركيب اللغوي ". (٥)

---

(١) البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب ٤٣
(٢) النقد العربي نحو نظرية ثانية: د. مصطفى ناصف ٢٠٧
(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني ٢٨
(٤) النحو والدلالة: د. محمد حماسة عبد اللطيف ١٠
(٥) السابق :١٨٣

المبحث الأول: فاعلية المعنى النحوي عند القدماء والمحدثين.

أولا: فاعلية المعنى النحوي عند القدماء:

أدرك القدماء دور النحو في تفسير النص الشعري، فانطلقوا من النحو في تفسيراتهم وشروحهم، واعتمدوا على ما يقدمه النحو من إمكانات تفسيرية تعين على كشف ما يزخر به النص الشعري من أسرار، وما تنطوي عليه تجربة الشاعر من مشاعر وأفكار،(١) حيث ينطلق الشاعر في بنائه للنص الشعري من اختياره للمفردات ووضعها في وظائف نحوية تبين معناها الدلالي، ثم يؤلف بين هذه المفردات من خلال الإمكانات الهائلة والمتنوعة التي يقدمها له النحو، كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير والفصل والوصل وغير ذلك مما يجلي معاني النحو من خلال التفاعل بين "المعنى النحوي الأولي والدلالة الأولية للمفردات في السياق الملائم الذي يعطي المفردة معنى جديدا خاصا في إطار الجملة" .(٢)

وقد أدرك النحاة قديما ماهية النحو وحدوده، فعرفه ابن جني بأنه "انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره".(٣) وعرفه صاحب المستوفى بأنه " صناعة علمية ينظر لها أصحابها في ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم لتعرف النسبة بين صيغة النظم، وصورة المعنى فيتوصل بإحداهما إلى الأخرى".(٤) كما عرفه صاحب البديع بأنه "صناعة علمية يعرف بها أحوال كلام العرب من جهة ما يصح ويفسد في التأليف ليعرف الصحيح من الفاسد".(٥) كما عرفه السكاكي بأنه "معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا".(٦)

من هذه التعريفات يتضح لنا أن النحو قانون تأليف الكلام ووضع المفردات في نسق تعبيري دال على معنى. كما يتضح أن المتقدمين ميزوا بين مستويين للدراسة النحوية، كان المستوى الأول يتمثل في رصد الصواب والخطأ في الأداء اعتمادا على تلك القواعد المجردة. أما المستوى الثاني، فكان يتمثل في العلاقات المتنوعة بين الكلمات ثم بين الجمل، حيث أدرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار. (٧)

---

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٢٢٥ ماجستير مصطفى عراقي حسن – كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٤٠٩هـ ١٩٨٩م

(٢) النحو والدلالة: ٥٥

(٣) الخصائص: لابن جني ٣٤/١

(٤) الاقتراح في علم أصول النحو: للسيوطي ٢٣

(٥) السابق: ٢٤

(٦) مفتاح العلوم: للسكاكي ٣٣

(٧) البلاغة والأسلوبية: ٣٥

وبهذا فإن غاية النحو هي المعنى، كما أنه الغاية التي ترمي إليها جميع الدراسات اللغوية ، "وكل تحليل لغوي للنص لابد أن يكون بحثا عن المعنى على مستوى ما من مستويات الدراسة سواء كان هذا المستوى مستوى الأصوات.. أم مستوى الصرف أم النحو أم المعجم أم الدلالة". (١)

وهذا ما فطن إليه الخليل بن أحمد، فقد أدرك فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر وجعل تصرف الشعراء في اللغة مرتبطا بحاجة المعنى إلى ذلك قائلا: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه؛ فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل". (٢)

ولم يقتصر سيبويه في دراسته للنحو على حدود الإعراب ومعرفة الصواب من الخطأ، وإنما حرص على بيان أغراض التركيب في الوقت الذي يقدم فيه أنماطه النحوية،(٣) وتناول موضوعات تدخل في صميم علم المعاني كالحذف والزيادة، والذكر والإضمار، والتقديم والتأخير، والاستفهام، والقصر، والفصل والوصل، والمجاز العقلي، والتعريف والتنكير، و "لم يفته تناول أسرار التراكيب، وتأليف الكلمات، وصوغ العبارات، وإبراز الفرق بين تعبير وآخر".(٤) فيقول عن الأمر والنهي: "وقد يكون في الأمر والنهي أن يبنى الفعل على الاسم، وذلك قولك: "عبد الله اضربه"، ابتدأت "عبد الله" فرفعته بالابتداء، ونبهت المخاطب له ليعرفه باسمه، ثم بنيت الفعل عليه كما فعلت ذلك في الخبر... فإذا قلت: " زيد فاضربه"، لم يستقم أن تحمله على الابتداء. ألا ترى أنك لو قلت: "زيد فمنطلق " لم يستقم، فهو دليل على أنه لا يجوز أن يكون مبتدأ. فإن شئت نصبته على شيء هذا تفسيره، ... وإن شئت على "عليك"، كأنك قلت: "عليك زيدا فاقتله". وقد يحسن ويستقيم أن تقول: " عبد الله فاضربه"، إذا كان مبنيا على مبتدأ مظهر أو مضمر".(٥)

هكذا أدرك سيبويه فاعلية المعنى النحوي، فوسع دائرة النحو باحثا في معانيه، متذوقا للتراكيب، ومبينا أسرار حسنها واستقامتها، وملقيا الضوء على الوظائف النحوية وآثارها

---

(١) أمن اللبس ووسائل الوصول إليه في اللغة العربية: د. تمام حسان ١٢٣ حوليات كلية دار العلوم ١٩٦٨م – ١٩٦٩م
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٤٣، ١٤٤
(٣) اللغة وبناء الشعر: ١٧ د. محمد حماسة عبد اللطيف.
(٤) أثر النحاة في البحث البلاغي: ٥٩ د. عبد القادر حسين.
(٥) الكتاب: لسيبويه ١٩٢/١

الدلالية في الأساليب، كما بحث عوارض التراكيب، وأسرارها، والغرض منها، حتى صار كتابه مصدرا مهما للنحوي والبلاغي، وناقد الشعر، والمجتهد الذي يواجه نصوص الشريعة.(١) ويستشهد لسيبويه الشاطبي عند تفسيره قول الجرمي: "أنا منذ ثلاثين سنة أفتي الناس من كتاب سيبويه" قائلا : "والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب، وأنحاء تصرفها في ألفاظها ومعانيها، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع، والمفعول منصوب... ونحو ذلك. بل هو يبين في كل باب ما يليق به، حتى إنه احتوى على علم المعاني، والبيان، ووجوه تصرفات الألفاظ والمعاني، ومن هنالك كان الجرمي على ما قال".(٢)

وبهذا فإن سيبويه وأستاذه الخليل قد تصورا "النحو" تصورا يتلاءم مع دوره في كشف التراكيب والبحث في أسرار نظمها، ولم ينشغلا بحدود النحو وتقعيد قواعده عن النظر في أسرار النصوص ودلالاتها، بل اتخذا النحو وسيلة لاستكشاف دواعي الصحة والجمال في الأساليب، ولهذا قد جاء مفهوم النحو عندهما ناضجا ومتسعا، لا ينحصر في مبحث من المباحث ولا يضيق عن النظر والتأمل والكشف عن دواعي المعنى. (٣)

وقد شغل كثير من النحاة بعد سيبويه بفاعلية المعنى النحوي، فقد أدرك السيرافي أن "النحو" لم يكن محصورا في دائرة الصواب والخطأ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الخوض في أسرار التراكيب وفق ما يقتضيه المعنى الذي يريد أن يعبر عنه الأديب، إذ يقول: "إن معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير، وتوخي الصواب في ذلك، وتجنب الخطأ من ذلك، وإن زاغ شيء عن هذا النعت فإنه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال النادر، والتأويل البعيد، أو مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم".(٤)

ويقول ابن جني: "فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى"،(٥) ويقول في الخصائص: "كأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها، وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها". (٦)

---

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٨٠
(٢) الموافقات : لأبي إسحاق الشاطبي ٤/١١٥ إلى ١١٦
(٣) دور النحو في تفسير النص الشعري: ٨٢
(٤) البلاغة والأسلوبية: ٣٨
(٥) المحتسب: لابن جني ٢/٢١١
(٦) الخصائص : ١/٢٢٠

ويقول ثعلب: "لا يصح الشعر، ولا الغريب، ولا القرآن إلا بالنحو، النحو ميزان هذا كله"؛[1] لذا جعله أعلى مراتب العلم قائلا: "تعلموا النحو فإنه أعلى المراتب". [2]

هكذا أدرك النحاة الأوائل الدور الفعال الذي يقوم به النحو في تفسير النص وكشف أسرار التركيب، ولم يكن "الإعراب"- بالمفهوم الذي ساد في العصور المتأخرة - شاغلا لهم بقدر ما كان يشغلهم بيان التركيب، "وقد كان يتردد بينهم أن استقامة المعنى أهم من استيفاء الإعراب، وإذا كان هناك خروج عن السمت المألوف؛ فإن ذلك لإرادة معنى معين"،[3] "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها".[4]

وقد جاء عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري بمفهوم ناضج لمعاني النحو، فانطلق من المستوى الثاني للنحو، أي مستوى الأداء الجمالي في العبارة، وليس مستوى الصواب والخطأ فيها، [5] وجعل مدار أمر " النظم " على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه " فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض". [6]

وقد أدرك عبد القاهر أنه لابد لدراسة الأدب من إقامة رابطة بينه وبين المسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات،[7] وبهذا جاءت فكرة "النظم " لديه "قوية الصلة بالإمكانات النحوية من حيث كانت هذه الإمكانات ذات فعالية خطيرة في أنساق اللغة وأساليبها، بحيث يمكن القول إنها العنصر الأساسي في تشكيل الأداء في الشعر وتشكيل الأداء في النثر، كما أنها المدخل الحقيقي لإدراك الإعجاز القرآني".[8] وبهذا فإن مفهوم النظم لدى عبد القادر هو توخي معاني النحو، وهذا اختصار لما جاء شرحه بعد ذلك في علوم ثلاثة: هي المعاني والبيان والبديع، لأنها كلها تحليل للتوخي "الذي هو الاختيار اليقظ الملهم للكلمات، وأحوال الكلمات وروابط الكلمات الذي هو جوهر علم صياغة الأدب".[9] أما معاني النحو، فهي الطاقات والقدرات الكامنة في اللغة، وهي بمثابة الأوعية الدقيقة للمعاني التي تدور في النفس ثم ترتب الألفاظ على إثرها. وعلى هذا فإن الأسلوب عند عبد القاهر هو الإمكانات الهائلة التي يقدمها

---

(٧) مجالس ثعلب: ٣١٠/١
(٨) السابق: نفسه.
(١) اللغة وبناء الشعر: ١٧
(٢) الكتاب: ٦٥/١
(٣) البلاغة والأسلوبية: ٣٩
(٤) دلائل الإعجاز: ٨٧
(٥) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: د. مصطفى ناصف. ٢٥٢
(٦) البلاغة والأسلوبية: ٣٩
(٧) دلالات التراكيب دراسة بلاغية: د. محمد أبو موسى ١١

النظام النحـوي للمبدع، يختار منه، أو يخرج على مألوف قواعده وفق ما يقتضـيه المعنـى الذي يرومه.

ويربط عبد القاهر الجرجاني بين الفكر ومعاني النحو، فلا "يتصـور أن يتعلـق الفكـر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو، فلا يقوم في وهم، ولا يصح في عقل أن يتفكـر متفكر في معنى "فعل" من غير أن يريد إعماله في "اسم" ولا أن يتفكر في معنى "اسم" من غير أن يريد إعمال "فعل" فيه، وجعله فاعلا له أو مفعولا، أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ ، أو خبرا ، أو صفة ، أو حالا ، أو ما شاكل ذلك.

وإن أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد إلى أي كلام شئت، وأزل أجزاءه عن مواضعها ، وضـعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها، فقل في:

* قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل *

"من نبك قفا حبيب ذكرى منزل" ، ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟". [1] كما يبين عبد القاهر أن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم مجردة من معاني النحو، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيه. ويضرب مثالا على ذلك بقول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ثم يعلق عليه بقوله: "وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذا الكلم ببالـه أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع "كأن" في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكر فيه "مثار النقع" ، من غير أن يكـون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكر في "فوق رؤوسنا" ، من غير أن يكون قد أراد أن يضـيف "فوق " إلى "الرؤوس " ، وفي "الأسياف " من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على "مثـار" ، وفي "الواو" من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكر في "الليل " مـن دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا " لكأن" وفي "تهاوى كواكبه" ، مـن دون أن يكـون أراد أن يجعـل "تهاوى" فعلا للكواكب ، ثم يجعل الجملة صفة لليل ، ليتمم الذي أراد من التشبيه؟ أم لم يخطر هذه الأشياء بباله إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها؟".[2] وكذلك كي يبـين أن نظم الكلام وتوخي النحو يسبكان الكلام سبكا واحدا، ويجعلان المبدع أو الناظم للكلام مثـل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة. فإذا قلت "ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له" فإنه لا يمكن الحصول على مجموع هـذه الكلمات على مفهوم إلا من خلال معاني النحو، وذلك بالنظر إلى إسناد "ضـرب" إلـى زيـد "

---

(١) دلائل الإعجاز: ٤١٠

(٢) السابق: ٤١١ ، ٤١٢

وإثبات الفاعلية له، والمفعولية لـ "عمرو" وكون "يوم الجمعة" مفعولا فيه، وكون "ضربا شديدا" مصدرا، وكون "تأديبا" مفعولا له، أي علة للضرب، وبيان أنه كان الغرض منه. [١] وهكذا ربط عبد القاهر الجرجاني بين المعنى وبين إمكانات النحو التي تبين نظم التراكيب وتكشف أسرارها.

ولم يكن اهتمام القدماء بفاعلية المعنى النحوي مقصورا على النحويين وحدهم؛ فقد اهتم البلاغيون كذلك بمشروعية الاعتماد على النحو في تفسير النص، وفطنوا إلى أن مهمة النحو لم تكن مقصورة على تصحيح أواخر الكلم، وإنما امتدت إلى فهم المعنى وتصحيحه، وربط الكلام في علاقات نحوية تضمن له جودة التأليف وحسن المحاكاة. كما اهتموا بالنظر في المعاني والدلالات، وبتميز الأساليب بعضها عن بعض، ولما كانت هذه المعاني والدلالات مرتبطة بالتراكيب، أولوا هذه التراكيب عناية فائقة معترفين للنحو بدوره في فهمها، وكشف أسرارها. [٢] وهذا ما اهتم به علم المعاني، فقد ذكر العلوي أن المفهوم من علم المعاني "المقاصد المفهومة من جهة الألفاظ المركبة لا من جهة إعرابها".[٣] وهذا في حقيقة الأمر الجانب المعنوي من علم النحو، "وقد كان جديرا به أن يقوم في داخل علم النحو نفسه، بل أن يكون أساسا ومنطلقا لفهم أي معنى نحوي، ولتبويب الأبواب النحوية عند دراستها"؛[٤] فهو قمة الدراسات النحوية وفلسفتها كما يقول الدكتور تمام حسان إذ يرى "أن النحو العربي أحوج ما يكون إلى أن يدعي لنفسه هذا القسم من أقسام البلاغة الذي يسمى علم المعاني".[٥]

ومن هؤلاء البلاغيين "حازم القرطاجني" الذي عني عناية خاصة بدراسة المستوى الشعري معتمدا على النحو في تحديد سمات هذا المستوى، ومدركا أن الحاجة إلى النحو في تصحيح المعاني والأساليب أولى من مجرد معرفة مجاري أواخر الكلم التي انشغل بها بعض متأخري النحاة. [٦]

ويعبر القرطاجني عن مفهومة للنحو في بحثه للمعاني والأساليب بقوله: "ولا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها، وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها".[٧]

---

(٣) السابق: ٤١٣

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٠٧

(٢) الطراز للعلوي: ١/١٠

(٣) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية : ٢٦ د. مصطفى حميدة

(٤) اللغة العربية معناها ومبناها: ١٨ د. تمام حسان

(٥) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١١٦

(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦، ٢٧

ويربط حازم بين إمكانات النحو ومعاني الشعر مبينا ترتب المعاني – التي هي أمور ذهنية – على تنوع طرق التأليف وتنظيم الكلمات والعلاقات الإسنادية بين كلمات التركيب؛ فالمعاني "أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني، والألفاظ الدالة عليها، والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد" .(١)

وفطن حازم إلى اختصاص الشعر بتراكيب نظمية تميزه عن النثر، ورأى أن الشاعر ينبغي أن يتمتع بثلاث قوى تعينه على إتمام عملية الإبداع الشعري، إذ يقول : " ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة، وقوة صانعة؛ فأما القوة الحافظة: فهي أن تكون خيالات الفكر المنتظمة ممتازا بعضها عن بعض، والقوة المائزة : هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع، والنظم والأسلوب، والغرض مما يلائم ذلك وما يصح مما لا يصح . والقوى الصانعة : هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة".(٢)

ولا يتم الإبداع الشعري إلا حينما يكون الشاعر ممتلكا لهذه القوى الشعرية، وحينئذ عليه أن يحفر في ذهنه المعاني التي يقصدها ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات؛ "فإن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني، ... حتى تكون حسنة إعراب الجملة".(٣)

وبهذا فقد أدرك حازم القرطاجني الدور الحيوي للنحو في العملية الإبداعية في مختلف مراحلها: (٤)

١– مرحلة انتقاء الألفاظ الدالة الصالحة بالقيام بدورها الدلالي في السياق.

٢– مرحلة التركيب المتلائم، والتأليف بين الألفاظ الدالة دلالة إفرادية على أجزاء المعاني المطلوبة وفق قوانين خاصة هي قوانين النحو التي تمنح الجملة الشعرية جمالا وحسنا بحسب حسن الإعراب.

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الادباء: ١٥ وانظر . دور النحو في تفسير النص الشعري: ٤٧
(٢) منهاج البلغاء: ٤٣
(٣) السابق: ١٣
(٤) دور النحو في تفسير النص الشعري : ٤٦

ثانيا: فاعلية المعنى النحوي عند المحدثين:

أهملت فاعلية المعنى النحوي في تناول النصوص زمنا طويلا، وقد قرر الدكتور مصطفى ناصف هذا الإهمال قائلا: "والواقع أن فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى المتعدد غير ماثلة في أذهاننا، وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها وقد بذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة، فنظام الكلمات ونوع الترابط والانفصال بين العبارات والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانات غير قليلة، ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوي الناضج، أو نظن أن مراجعة المعاني أمر لا يهم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن".(١) ولم تجد نظرية "النظم " التي قدمها لنا عبد القاهر الجرجاني تربة صالحة تنمو فيها وتتطور، إذ انصرف الدرس النحوي إلى التعليم والاهتمام بالقواعد فحسب؛ (٢) فلم تعد الدراسات النحوية مثمرة كما كانت من قبل، وصار النحو كالجسد بلا روح، على حين كان قديما عمدة الكلام في التفسير والشروح، ولكن أصبح التفسير عملا مقتضبا لا يستند إلى أي تصور واضح لنظام العبارة ومداخلاتها وعلاقاتها بغيرها من العبارات، ولذلك "تعرضت صلتنا بالنحو لما يشبه الصدع وضاع منا تعمق الروح التي يتمتع بها هذا النحو". (٣)

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهرت الدراسات الأسلوبية الحديثة، فقد تبين أن هذا النحو جزء أساسي من فكرة الأسلوب وأنه ليس مجموعة من الأنظمة الخارجية التي تشبه اللباس يخلع ويرتدى. (٤) واهتمت الأسلوبية بدراسة النصوص، وذلك عن طريق تحليلها تحليلا لغويا يهدف إلى كشف أسرارها والوقوف على قيمها الجمالية، وصارت النظرة إلى علم الأسلوب على أنه فرع من علم اللغة، أو على اعتباره علما مساوقا لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكاناتها التعبيرية.

وعلى هذا فإن كان للتحليل اللغوي مستويات ثلاثة: الصوتي، والمعجمي، والتركيبي، فإن علي علم الأسلوب أن يميز بين هذه المستويات الثلاثة نفسها. (٥) وصار التركيب - بالنسبة للأسلوبية - عنصرا فعالا في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين؛ لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، "وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا، وترتيب أجزائها، أو تقديم بعضها على بعض، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو إغفالها، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات

---

(١) دراسة الادب العربي: د. مصطفى ناصف ٢١٤
(٢) النحو والدلالة: ١٨٥
(٣) النقد العربي نحو نظرية ثانية: ٢٠٧
(٤) السابق:٢٠٩
(٥) اتجاهات البحث الأسلوبي: د. شكري عياد ٩٦

العطف والجر، وأدوات الشرط والاستثناء، والنفي والاستفهام، ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها، هو الذي يكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية".(١)

وبهذا فإن الأسلوبية تعد أحد جانبين موازيين لمحاولة عبد القاهر الجرجاني التي تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا مع بعض الآراء النحوية الناضجة .(٢)

أما الجانب الآخر فيتمثل في توجيه النقد الحديث إلى وجهة لغوية عن طريق النحو وإمكاناته الواسعة، مدركا دوره في تفسير النصوص بالكشف عن أسرار تراكيبها والبحث في سماتها الأسلوبية. وكان الدكتور محمد مندور من أوائل من دعوا إلى هذا التوجه من خلال دعوته إلى منهج فقه اللغة الذي استفاده من عبد القاهر الجرجاني انطلاقا من أن اللغة هي المادة الأولية للأدب " وهي بمثابة الألوان للتصوير، والرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها".(٣) ليس ذلك فحسب، بل إن من النقاد اللغويين من يشكك في قيمة النتائج التي يمكن الوصول إليها في شرح النصوص الشعرية دون احتكام إلى الأنظمة النحوية الفعالة. (٤)

ومن هنا أصبح النقد الأدبي الجديد أكثر ارتباطا وتمسكا بعلم اللغة؛ لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبي فن لغوي في المقام الأول، ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من بابه الملائم وهو "اللغة".(٥) كما أصبحت مهمة الناقد عدم إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية أو غيرها، ونسبة العمل الأدبي أو قائله إليها، (٦) بل صارت مهمة الناقد الحقيقية أن يأخذ بيد القارئ ويفسر له كيف تركب هذا البناء اللغوي الفني حتى استوى عملا ذا دلالة خاصة، ويبصره بمواطن الجمال في هذا التركيب، وبهذا يساعد في إضاءة القصيدة، وكشف مكنونها وتذوق القارئ لها. (٧) ومن ثم قد تم التقارب بين دارسي النصوص ونقادها من جانب، وبعض اللغويين من جانب آخر من خلال ما يعرف بالدراسة الأسلوبية. في حين أن النحويين الآن مازالوا يقفون على باب اللغة يحرسون الصواب والخطأ، (٨) ولعل ذلك يرجع إلى تهيب بعض الباحثين من مجال الدلالة التركيبية، أو ما

---

(١) البلاغة والاسلوبية: ١٤٥

(٢) الإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر: د. محمد حماسة عبد اللطيف ٣٢

(٣) في الأدب والنقد: د. محمد مندور ١٧، وانظر : دور النحو في تفسير النص الشعري: المقدمة

(٤) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٣

(٥) الإبداع الموازي:٣٢

(٦) اللغة وبناء الشعر:٢٦

(٧) السابق: ٢٧، ٢٨

(٨) النحو والدلالة: ١٨

يسمى بالمعاني النحوية، وبخاصة الدراسات المتصلة بالشعر، إذ يتسم الشعر بغـزارة الدلالـة وتعدد طبقاتها. (١)

لهذا يقرر الدكتور محمد حماسة ضرورة توجيه النقد الأدبي إلى الوجهة اللغوية، ويدعو الباحثين المشتغلين بالنحو الذين يحصرون أنفسهم في غاية النحو الضيقة من الإعراب والبناء فحسب، أن يتجهوا إلى النص اللغوي، ويكشفوا عن تفاعل القاعدة وطاقاتها الإبداعية في ذلك النص، وبذلك يرتبط النحو في الأذهان بجانب عملي نافع مفيد من جانب، وبالدلالة من جانـب آخر. (٢)

---

(١) النحو والدلالة: ١٠

(٢) السابق: ٢٠ ، والجملة في الشعر العربي: ١٦ ـ ١٧ د. محمد حماسة عبد اللطيف.

المبحث الثاني: سلطة النحو في بناء الشعر.

لا يبنى النص الشعري إلا على أساس من العلاقات النحوية التي تتداخل تداخلا فنيا من قبل المبدع لإنتاج المعنى؛ ومن ثم فإن النحو يعد سلطة موجهة في النص الشعري، فهو الذي يحدد مسار الكلمات بإعطائها الوظائف النحوية المتعددة التي تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية.

ولا يمكن لنا في أي نص من النصوص أن نضع أيدينا على مواضع الحذف والإضمار، أو الفصل والوصل، أو التقديم والتأخير إلا من خلال سلطة النحو التي توجهنا إلى ذلك. فيرتبط الحذف دائما بوجود القرينة الدالة على محذوف، وهذا هو منطلق الترخص فيه، قال ابن جني: "قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته".(1) ولم يكن هذا الدليل بعيدا عن نظام النحو وسلطته التي توجه مسار الكلمات، ولا يمكن فهم هذا المحذوف إلا من خلال المعنى الذي يرتبط بالنحو ارتباط الجسم الإنساني بالقلب، حيث يعدان معا وجهين لعملة واحدة.

ويسير بناء التركيب النحوي وفق نظام معين، يقصد بهذا النظام ترتيب عناصر بناء الجملة من حيث التقديم والتأخير والفصول. فلكل عنصر من عناصر الجملة رتبته الخاصة التي يحددها له علم النحو، وهذه الرتبة هي التي تعين على فهم المعنى، وتجعل اللبس مأمونا. وعلى هذا فإنه لا يمكننا أن نفهم قول الفرزدق: (2)

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

إلا بالرجوع إلى النحو؛ حيث كثر فيه التقديم والتأخير، وأخرج فيه الكلام عن وضعه، وتقديره:" وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه". وكذلك قول الآخر – أنشده أبو الفتح – : (3)

فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفرا رسومها قلما

وإذا تتبعنا ما حدث في هذا البيت من فصل وتقديم وتأخير سنجد ما يلي:

* فصل بين المضاف (بعد) والمضاف إليه (بهجتها) بأجنبي هو الماضي (خط).
* فصل بين الفعل الناسخ (أصبحت) وخبره (قفرا) بالأداة (كأن).
* فصل بين الفعل (خط) والمفعول (رسومها) بعدد من الألفاظ الأجنبية.
* فصل بين الأداة (كأن) ومدخولها (قلما) بألفاظ أجنبية أيضا.
* قدم خبر (كأن) وهو (خط) عليها.
* قدم بعض خبر (كأن) وهو (رسومها) على اسمها وهو (قلما).

---

(1) الخصائص: ٣٧٢/٢، ٣٧٣

(2) ضرائر الشعر: لابن عصفور ٢١٣، ٢١٤ و ضرورة الشعر: للسيرافي ١٨٦

(3) ضرائر الشعر: ٢١٣، ٢١٤

وعلى هذا النحو فتقدير الكلام: "فأصبحت قفرا بعد بهجتها، كأن قلما خـط رسـومها" ، حيث قدم الشاعر بعض الكلام على بعض بما أحدث خلطا كثيرا، ربما أدى إلى اضطراب المعنى وتعقيده، ولا يمكـن إزالة هـذا الاضطراب وفك هذا التعقيد إلا بالاعتماد على النحو كما تبين.

وبهذا فإنه لابد من تعانق النحو مع النص الأدبي، والانطلاق من النحو في تفسير هـذا النص؛ إذ إن النص لا يمكن أن "يتنصص إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات، وهـذه الجديلة هي التي تخلق سياقا لغويا خاصا بالنص نفسه ، وعند محاولة فهم أي نص وتحليلـه لابد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولا , وعلى مستوى النص كله ثانيا، ومفهوم "النحو" هنا أوسع من المفهوم الذي يحصره في دائرة الإعراب الضيقة بطبيعة الحال". (١)

وإذا كان الشعر فنا لغويا فإن النحو في هذه الحالة يعد أحد الأبنية الأساسية التي ينبغـي الاعتماد عليها في تفسيره؛ لأن بنية النص الدلالية لا تؤسس إلا عن طريق العلاقات النحويـة في النص على مستواه الأفقي والرأسي،(٢) لذا يقرر (رومان جاكوبسـون) : أن النحـو هـو الركيزة الأساسية للمعنى. (٣)

ولم يكن النحو – بجلالة وثرائه – مقصورا على مهمة واحدة وهي عصمة اللسان مـن الزلل، وإنما امتدت تبعاته لتشمل التواصل سواء أكان شفهيا، أم كتابيا عن طريق النصـوص المكتوبة، كما امتدت لدراسة الإبداعات الأدبية، وإظهـار مـا بهـا مـن إمكانـات أسـلوبية وجمالية،(٤) لأن "المقارنة بين قول وقول وتركيب وتركيب إنما تكون بما بينهما من فروق في نظم الكلام على حسب مقتضى النحو".(٥) وإذا كان النظام النحوي يكفل قيمة النص الأدبي، فإنه لا يغفل التذوق الفني الذي يتطلبه هذا النص ولاسيما الشعر، "فالدراسة النحويـة فـي مجـال الشعر متميزة بالضرورة عن الدراسة النحوية في مجالات أخرى".(٦) لذا يرى الدكتور محمـد حماسة أن "الشعر – وهو فن العربية الأول الضارب في عمق التاريخ العربي – .. يحتاج إلى نظرية عربية تسايره، وتقوم على معطياته، وتتجاوب مع خصائصه من حيث هو فـن لغـوي يقوم بناؤه على المفردات المنسوقة في نظام لغته النحوي، المتفاعلة معه تفاعلا حميما يخلـق سياق النص كله ويعمل على تشكيل بنيته الدلالية" .(٧)

---

(١) اللغة وبناء الشعر: ٧
(٢) الإبداع الموازي: ١٠
(٣) السابق: نفسه.
(٤) معايير النصية. دراسة في نحو النص: ٣ ماجستير لمحمد أشرف عبد العال الشامي – كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م
(٥) البلاغة والأسلوبية: ٤١
(٦) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٠
(٧) الإبداع الموازي: ١٠

واتصال النحو بالنص الشعري يكشف عن كثير مما يزخر به النحو العربي من إمكانات تعبيرية تتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتمده بالتراكيب المختلفة، والبدائل الأسلوبية المتنوعة التي يختار من بينها ما يتناسب مع غرضه، ويتسق مع غاياته، (١) "فالنحو جزء أساسي من ذكاء الشاعر، وفطنته، وروعته، وليس جانبا خارجيا، ولا طلاء يطلى به المعنى".(٢)

وبهذا فإن النحو بإمكاناته المتعددة هو المدخل الحقيقي "إلى النص الأدبي بغية تحليله من بابه الملائم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني والقصيدة قبل كل شيء تركيب أو بناء لغوي"(٣) يحمل إشارات كثيرة، ولكن الدليل على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلا في القصيدة، وما يقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة. (٤) ولذلك يؤكد الدكتور محمد حماسة على أن المشتغلين بالنصوص في القديم والحديث هم الذين يقدرون النحو حق قدره، وذلك لأنهم هم الذين يعرفون بالتجريب طاقة النحو المبدعة في إضاءة النص وتفسيره. (٥)

وهكذا أصبح النحو سر صناعة الإبداع، أو هو الذي يساعد اللغة على تخطي كل الصعاب وصولا إلى عملية الإبداع، وأصبح "في كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الألفاظ المستقلة بالمعاني، ثم يستهدف تبعا لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التجاورية التي يبدعها النحو، أو لنقل إنها هي التي تبدع النحو الخاص بها ".(٦)

---

(١) دور النحو في تفسير النص الشعري: المقدمة .
(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٤
(٣) اللغة وبناء الشعر: ٢٦
(٤) السابق: ٢٨
(٥) النحو والدلالة: ١٨
(٦) البلاغة والأسلوبية: ٣٨

المبحث الثالث: تفاعل الكلمات في إنتاج المعنى.

لا يقوم المعنى النحوي الدلالي إلا على التفاعل بين الوظيفة النحوية والصيغة التي تشغلها، ولا يبتعد هذا التفاعل عن السياق الذي يشكل مع الصيغة والوظيفة النحوية مثلثا ذا أضلاع متساوقة في إنتاج المعنى. ولا يمكن أن تتصل كلمة بصاحبة لها، أو تنتظم لفظة مع اختها، من غير أن يتوخى فيما بينهما معنى من معاني النحو. (١) فنظام الكلمات، ونوع الترابط والانفصال بين العبارات، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة، كل أولئك كان مجالا واسعا لكشف إمكانيات غير قليلة لفاعلية النظام النحوي التي تعد جزءا أساسيا من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها. (٢)

ويضع عبد القاهر الجرجاني قانونا لنظم الكلام قائلا: " لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك". (٣) كما لخص علاقات الكلم الجارية على قانون علم النحو، والتي بها يكون النظم فقال: " الكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم، تعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما". (٤) ومن خلال هذه الأقسام الثلاثة تتعدد الإمكانات النحوية مما يساعد المبدع في ابتكار عدد لا حصر له من التراكيب.

وبهذا فإن دلالة الوظيفة النحوية لا تظهر إلا من خلال تركيب ترتبط عناصره بعلاقات نحوية يتمثل بها التركيب بناء لغويا، يقوم كل عنصر فيه بوظيفة مرتبطة بغيرها من العناصر ومتعلقة بها. (٥) ويستدل عبد القاهر الجرجاني على ذلك بقوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [هود/٤٤]، فلو نظرنا إلى قوله : "ابلعي" وحدها من غير أن ننظر إلى ما قبلها وما بعدها لما أدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية، " وكيف بالشك في ذلك ، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم أن كان النداء "بيا" دون "أي" ، نحو "يا أيتها الأرض"، ثم إضافة "الماء" إلى "الكاف" ، دون أن يقال: "ابلعي الماء"، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ثم أن قيل : "وغيض الماء" ، فجاء الفعل على صيغة "فعل" الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: ﴿ وَقُضِيَ الأَمرُ ﴾ ، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو: "استوت

---

(١) دلائل الإعجاز: ٤٢٠

(٢) دراسة الأدب العربي: ٢١٤

(٣) دلائل الإعجاز: ٥٥

(٤) السابق: ٤٤ وانظر: البلاغة والأسلوبية: ٤٧

(٥) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٦٠

على الجودي"، ثم إضمار "السفينة" قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة "قيل" في الخاتمة "بقيل " في الفاتحة؟ أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاب روعة ، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟" .(١)

هكذا بين عبد القاهر أن دراسة الكلمة في حد ذاتها معزولة عن غيرها من الكلمات لا يساعد على فهم العمل الأدبي؛ لأن هذا الفهم لا يتأتي إلا من خلال العلاقات النحوية التي تسمح بانتظام الكلام واتساق التراكيب وإنتاج المعنى.

ومن ثم فإن النحو علم نصي؛ لأنه يتعامل مع التراكيب ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية، والمفردات التي تشغل هذه البنية، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصي.(٢) والنص اللغوي نسيج متداخل من صورته المنطوقة ونظامه النحوي الذي يحكمه، وصورته المنطوقة هي مفردات هذا النص بكل خصائصها وقوانينها الصوتية والصرفية والمعجمية، ونظامه النحوي، هو الهيئة التركيبية التي توجد عليها هذه المفردات منظومة في الجمل من الفاعلية والمفعولية والظرفية والحالية. (٣) والتلاحم بين المفردات ووظائفها النحوية" هو تفاعل دلالي نحوي معا لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر؛ لأن المفردات من غير نظام نحوي يحكمها ويربط ما بينها لا يتأتى لها اجتماع إلا في التنظيم المعجمي فحسب، ... والنظام النحوي من غير مفردات تقوم به وتحقق وجوده العقلي وعاء فارغ".(٤) ولذلك يتوخى الشعراء الدقة في اختيارهم للكلمات، ووضعها في نظام نحوي سليم؛ لأنك "إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها بعضا من غير أن تتوخى فيها معاني النحو، لم تكن صنعت شيئا تدعى به مؤلفا، وتشبه معه بمن عمل نسجا أو صنع على الجملة صنيعا، ولم يتصور أن تكون قد تخيرت لها المواقع".(٥)

وهكذا فإن النحو هو الذي يوجه مسار الكلمات؛ فهو قانون تأليفها "وبيان لكل ما يجب أن تكون عليه الكلمة في الجملة والجملة مع الجمل، حتى تتسق العبارة ويمكن أن تؤدي معناها"،(٦) وهو الذي يتفاعل معها تفاعلا خلاقا، والشعراء هم الذين يبدعون ذلك كله، وهم لا يعبرون من خلال الكلمات التي يؤثرونها فحسب، فالكلمات التي يؤثرونها تأخذ أهميتها من

---

(١) دلائل الإعجاز: ٤٥، ٤٦

(٢) الإبداع الموازي: ٣٠

(٣) النحو والدلالة: ١٦٦

(٤) السابق: نفسه.

(٥) دلائل الإعجاز: ٣٧٠، ٣٧١

(٦) إحياء النحو: إبراهيم مصطفى. ص١

كلمات أخرى تعتمد عليها اعتمادا يحتاج إلى بيان. [1] والكلمات – كما يرى الدكتور محمد حماسة – هي التي تلد المعاني المحمولة فيها، وآلام المخاض هي طريقة صوغ هذه الكلمات واستعمالها؛ لأن " كل معنى بعد ذلك مبني في حقيقته على هذا المعنى الذي يعطيه هذا الاختيار. وهنا تكمن عبقرية الشعراء الأفذاذ في استيلاد الكلمات معاني جديدة لم تكن لها قبل أن توضع في هذه التراكيب التي يختارونها".[2] ولا تكمن هذه المعاني الجديدة في الكلمات في حد ذاتها وإنما في طريقة صوغها، لأن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع.[3] وبعبارة أخرى فإن مفردات اللغة واحدة لا تغيير فيها ولا تبديل، وإنما التغيير والتبديل في تعليق بعضها ببعض ووضعها في تراكيب متسقة بنظام معين وفق رؤية المبدع الخاصة. وذلك عن طريق العلاقة النحوية القائمة بين هذه المفردات والتي تثري العمل الأدبي بالدلالات المتنوعة، لذا حرض عبد القاهر الجرجاني الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر في ضوء فكرة تنظيم الكلمات، وإذ ذاك يجدون الشعر البسيط مثقلا بالمزية وذلك نحو قول امرئ القيس:[4]

* قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل *

فهذا تعبير إذا غض النظر عن تنظيم كلماته وطريقة تأليفها وربطها بدا هينا ساذجا. [5]

وقول الشاعر: [6]

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   أنصاره بوجوه كالدنانير

فإن هذا النظام أفضل من نظام آخر مثل: "سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره"، والفرق كله هو في موقع المعنى نفسه، [7] أو أن الأخير قد ذهب حسن نظمه.

ويمكن أن نعد من هذا القبيل قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الذهول":[8]

الوجه ساج كصلاة الغدير
... بين الطيور!

فلم يقل: كصلاة الطيور بين الغدير؛ لأن هذا هو المعنى السطحي، أو النثري المألوف، ولكن المعنى العميق الدقيق هو أن الغدير في سجوه وهدوئه يؤدي صلاة روحية عميقة، والطيور حوله ترشف منه ساعة صلاته وذهوله، فالشاعر ينظر إلى حركة الطيور الآلية عندما ترشف الماء من الغدير على أنها صلاة، والواقع أن الصلاة لا تصدق من الظامئ

(١) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٦٤
(٢) النحو والدلالة: ١٧١
(٣) البلاغة والأسلوبية: ٤٣
(٤) دلائل الإعجاز: ٤١٠، ٤٦٨
(٥) نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف ١٨
(٦) دلائل الإعجاز: ٩٩
(٧) نظرية المعنى في النقد العربي: ٤٨
(٨) الأعمال الكاملة: ١/٢٦٥

المنهوم المشغول بحسو الماء من الغدير، ولكنها تصدق كل الصدق من الغدير الساجي الهادئ المعطي ماءه للطيور الظماء. (١)

وبهذا فإن نظام الكلمات وحسن التأليف بينها ووضعها في وظائف نحوية متفاعلة معها هو الذي يخلق عبقرية المعنى، ويجعل "لكل شاعر نظاما نحويا أو منطقة من مناطق الإبـــداع النحوي". (٢)

---

(١) نقد ديوان ''هكذا اغني'': بقلم الاديب مختار الوكيل ص ١٣٩٨ مجلة الرسالة- العدد ٢٦١ – القاهرة – جمادى الاول ١٣٥٧هـ يوليه ١٩٣٨م السنة السادسة.

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٦

المبحث الرابع: الشاعر بين الاختيار والانحراف.

إن قراءة الشعر قراءة دقيقة تكشف لنا عن الأنظمة النحوية المتعددة التي يبدعها الشعراء. هذه الأنظمة منها ما هو قائم على الاختيار، ومنها ما هو قائم على الانحراف، والشاعر بين هذا وذاك يتحرك في إطار اللغة بقواعدها المنظمة الثابتة، فيختار منها ما يتلاءم مع الغرض الذي سيق من أجله الكلام، وهذا هو مفهوم "النظم" عند عبد القاهر الجرجاني، فهو "ذلك الضرب من الاختيار بين العلاقات النحوية أو المعاني النحوية والمفردات اللغوية الذي يصيب فيه المتكلم توفيقا يتلاءم مع الغرض الذي من أجله سيق الكلام".[1] وهذا الاختيار الدقيق بين المفردات والوظائف النحوية هو ما يمكن تسميته بالمعنى النحوي الدلالي.[2]

ولم يكن الاختيار مقصورا على المفردات وحدها، وإنما يتجاوز ذلك إلى العلاقات النحوية التي تنظم هذه المفردات وتعطيها وظائفها النحوية المحددة، "وهنا يأتي دور المبدع في إيقاع اختياره على بعض الوظائف دون بعضها الآخر، وإيثار بعض الأشكال النحوية على البعض الآخر خاصة إذا أدركنا أن اللغة العربية لا تلتزم نمطا تركيبيا بعينه، وإنما تتيح لأصحابها قدرا كبيرا من الإمكانات، دون أن تحاصر المتكلم أو المبدع في إطار بلاغي ضيق".[3]

ويحد الاختيار بالإمكانات المتعارفة للغة، والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء "المطرد" و "الغالب" و " الكثير" ، كما أنه يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية بالإضافة إلى أنه مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يشعر به المتلقي، إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمي الكلام الذي غلبت عليه خاصية الاختيار "السهل الممتنع" .[4]

وبهذا فإن اللغة قائمة على الاختيارات الحرة بين المفردات والوظائف النحوية وفق ما يقتضيه سياق الكلام، إذ يعتمد الشاعر في بنائه لقصيدته على ركيزتين أساسيتين هما: الاختيار والتوزيع ، حيث يتجه الاختيار إلى المفردات، ويتجه التوزيع إلى التراكيب، أي أن بناء القصيدة قائم على المعجم من ناحية، والنحو من ناحية أخرى حيث تكون السيطرة لخط

---

(١) النحو والدلالة: ١٠٥
(٢) السابق: ١٧٩
(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٨١ د. محمد عبد المطلب.
(٤) اللغة والإبداع : د. شكري عياد ص ٧٨

النحو على خط المعجم. [1] واختيار الشاعر لبناء دون سواه ، أو تركيب على غيره إنما يكون ذلك "لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه، وقد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه". [2]

وقد ميز الدكتور سعد مصلوح بين نوعين مختلفين من الاختيار، [3] الأول: هو انتقاء نفعي مقامي، وهو اختيار محكوم بسياق المقام. والثاني: هو انتقاء نحوي ، والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة. ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد. ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف وغير ذلك من الخيارات التي قد تكون علامة مميزة لأسلوب المنشئ.

أما الانحراف فإنه يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي- كما يقول الدكتور شكري عياد-[4] إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيا، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون : إن العربي الفصيح إذا قوى طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه. [5]

والشاعر حين يخرج عن قوانين اللغة أو مألوف الكلام العادي فإنه يحاول أن يقول ما لا يمكن أن يقوله- أبدًا- باللغة المألوفة أو بالطرق العادية، وكأنه يحاول أن يخلق لغة داخل اللغة يستطيع من خلالها أن يعبر عن رؤيته الفنية الخاصة. وهذا الخروج هو ما سمي بـ "الانتهاك "، أو "التجاوز"، أو "الانحراف" أو "الميل"، أو "كسر البناء" ، أو "العدول" عن المستوى المعياري للاستعمال اللغوي، "وهو المستوى الذي يمكن أن يسمى "المستوى الحيادي" في التعبير، وهو ما أطلق عليه رولان بارت درجة الصفر في الكتابة". [6]

والمتأمل في لغة الشعر يجد أنه يولد من عدم الملاءمة، [7] والشاعر يعرف ذلك جيدا؛ لذا فهو لا يخضع في تعبيره لكل ما قرره النحويون من قواعد وأحكام، وقد أدى ذلك إلى صراع أبدي بين النحويين والشعراء، [8] فالنحويون يميلون إلى وضع قواعد ثابتة مستقرة للغة وأساليبها، ولا يريدون لها الانتهاك أو المجاوزة، أما الشعراء فهم يميلون إلى الخروج

---

(١) قراءات اسلوبية في الشعر الحديث: ٣١، وانظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٣٦٣ د. محمد عبد المطلب.
(٢) اللغة وبناء الشعر: ٣٠
(٣) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: د. سعد مصلوح ٣٨، ٣٩
(٤) اللغة والإبداع: ٧٨
(٥) الخصائص: ٣٩٢/٢
(٦) ظواهر نحوية في الشعر الحر: د. محمد حماسة عبد اللطيف ١٢
(٧) بناء لغة الشعر: جون كوين ص ١٥٧
(٨) لغة الشعر عند المعري: د. زهير غازي ٣٧

عن مألوف الكلام العادي، ولم تكن صرخة الفرزدق منذ القدم أمام النحويين إلا تعبيرا عن ذلك ودليلا على أن الشعراء هم أرباب اللغة وأمراء الكلام- على حد تعبير الخليل بن أحمد- (١) ولهم أن يصرفوه أنى شاءوا.

ولم يكن خروج الشعراء عن اللغة لغير ما غاية، "فليس شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر قد كان"،(٢) "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها".(٣) أي أن الشاعر حينما يفارق نظام اللغة العادية "يحاول أن يحمل قرّاءه على أن يشعروا معه بهذه المفارقة، إنه يهدم النظام المألوف؛ ليشكل نظاما جديدا مبتكرا، فهو يهدم ليبني، ويكسر؛ ليجمع من جديد ما كسره، ويعيد تركيبه بطريقة خاصة"(٤) تستلفت الانتباه وتثير التأمل. فليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة، وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين المقال. (٥)

وهناك من الشعراء من يرى أن لغة الشعر لا تتحقق إلا بالخروج على قوانين التركيب المألوفة في اللغة العادية، (٦) وأن هذا الخروج يتيح للشاعر إمكانات تزيد من قدراته وتدفع به إلى آفاق أرحب في التعبير، وبهذا يصل الشاعر إلى الجمال الحق عن طريق خروجه على قوانين اللغة، أو تفوقه على الضرورة، أو تحويل الضرورة إلى حرية. (٧) لذلك فإن أحد الشعراء يتمثل الشعر عصفورا وديعا إن شددت عليه قبضتك أزهقت روحه، وحولته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها وهي ترف من حولك. وعلينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد وأن نسمح له بالتفلت من أصابعنا. (٨)

وإذا كان هذا هو موقف الشعراء من المخالفات اللغوية، فإن من النقاد "وبخاصة في الغرب من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل في حد ذاته، وأنه من الخير أن تأخذ الكُتّاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف كما تصيبهم نفس النزوة أحيانا في مجال الفكر فلا يأتون بالفكرة التي يوجبها السياق، بل يصدمون القارئ بما لم يتوقع فتصحو أعصابه".(٩)

(١) منهاج البلغاء: ١٤٣
(٢) الخصائص: ٤٦٤/٢ ، وانظر : المحتسب: ٢٧٤/٢ ، ٢٧٦
(٣) الكتاب: ٣٢/١
(٤) الجملة في الشعر العربي: ٢٢ وانظر : بناء الجملة العربية: د. محمد حماسة عبد اللطيف ص ٤٦
(٥) بناء لغة الشعر: ٢١٠
(٦) أسئلة الشعر: أحمد عبد المعطي حجازي ص ٢٠٩
(٧) السابق: ٥٢
(٨) أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل ص ٩
(٩) في الأدب والنقد: ٢١

وإلى هذا ذهب الشكلانيون الروس والتشيك، فإن ما يعطي الشعر أثره الخاص عندهم هو استخدام الكلام بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة مما يؤدي إلى تكثيف الإدراك ، واستثارة الانتباه، وتوليد التوقعات التي تسعى دوما نحو إشباعات جديدة. ولكن هذا الانحراف مشروط بعدم المبالغة فيه من أجل قدرة المتلقين على تفهم الأدب. (١)

ومن ثم فلا ينبغي أن توصف مجاوزات الشعراء أو خرقهم للقواعد بأنها ضرورات أو من قبيل الأخطاء لئلا نصم عملهم الفني الذي يبدعونه، بل إننا بذلك نحكم عليهم بالدخول في دائرة محورها الصواب والخطأ تُلْجِم قدراتهم الفنية وطاقاتهم الإبداعية.

وقد وقع محمود حسن إسماعيل بين الاختيار والانحراف مرتين: الأولى، في الموضوعات التي نازعته نفسه لكي يشارك في التعبير عنها، (٢) فنراه يختار من الحياة نماذج بشرية فرض عليها السير في دائرة مغلقة من الشقاء المتكرر، لا تستطيع منها الفكاك، كالفلاح الدائم الكد، وملاحي السفينة النيلية التي يجرونها بالحبال إذا ركدت الريح، وغير ذلك من الموضوعات. ثم نراه بعد ذلك يتجه إلى المدح، وله مدائح في فاروق وغيره، وقد عيب عليه ذلك، ولكن المدح لا يعاب – كما يرى الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم –(٣) مادام صادقا وجميلا، ثم إن مدائحه في فاروق كانت إبان إعجاب الشعب كله به ورجائه فيه.

والثانية, في انطلاقه من لغته، واختياره لصيغه وأدواته وتراكيبه الموافق منها والمخالف للنمط المألوف من الكلام العادي. فقد كان محمود حسن إسماعيل لحنا فريدا – على حد قول بعض النقاد–(٤) ذلك لأنه كان أكثر شعراء جيله معرفة بالتراث الشعري العربي، فبدأ تجديده من منطلق غير الذي انطلق تجديدهم منه، حيث اتخذ من اللغة نقطة انطلاقة إلى عوالم فسيحة، ومن ثم كان مدخلنا إلى عالمه الشعري من خلال لغته التي آثر أن ينطلق منها.

لقد كان محمود حسن إسماعيل متميزا بوجود معجم خاص فريد في شعره يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، ومتفردا في اختياره لألفاظه وصيغه، فاستعمل بعض الصيغ نيابة عن صيغ أخرى، كـ "فعيل" نيابة عن "فاعِل" نحو: "الأمين " بمعنى "الآمن"، و "فعيل" نيابة عن "مُفْعِل"، نحو: " الأليم" بمعنى "المؤلم" ، و "فعيل" نيابة عن "مفعول" ، نحو: "جريح" بمعنى "مجروح" ، و "فعيل" نيابة عن "مُفْعَل" نحو: "حكيم" بمعنى "محكم" ، و "فاعل" نيابة عن "مفعول" نحو: "دافق" بمعنى "مدفوق"، وغير ذلك من الصيغ التي كان اختياره لها قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه. وإن كانت هذه الظاهرة لا تخلو من رعاية للمستويين الإيقاعي

---

(١) التفضيل الجمالي: د. شاكر عبد الحميد ص ٣٣٤، ٣٣٥

(٢) تجربة اللغة والرمز عند محمود حسن إسماعيل: د. عبد القادر القط. مجلة القافلة ص ١٢ - ١٤١٧هـ يناير ١٩٩٧م.

(٣) أدب ونقد: د. عبد اللطيف عبد الحليم ص ١٢٢

(٤) في الأدب العربي: د. عبد القادر القط ص ١٠٧

والتركيبي معا؛ لأن هذا الاختيار مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى. (١)

كما تميز الشاعر بالدقة في اختياره للألوان، فقد شكلت مادة الألوان بألفاظها الأساسية والثانوية جانبا مهما من معجم الشاعر الذي تعامل معه، واستطاع ببراعة فائقة أن يوظفها في سياقات متنوعة بصورة جاءت الألوان فيها مشعة متلألئة ومساهمة في خلق دلالات النص وفي إنتاج المعنى، وذلك وفق ما تقتضيه الرؤية الفنية له.

وكذلك كان محمود حسن مبدعا في نسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء، فقد تميز بإدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل والتقديم والتأخير، والحذف والزيادة. وكان في اختياره لتراكيبه محصورا بين مستويين: الأول، المستوى المألوف، والثاني، المستوى المنحرف بكل طاقاته الإيحائية، وفي كلا المستويين تحديد لإنتاج المعنى في عمل الشاعر، وذلك من خلال النظر إلى الأشكال النحوية التي تتجاوز الدور التقعيدي إلى الوظائف الدلالية. (٢) فقد كان يؤثر تراكيب على غيرها لأنه يرى أن الذي آثرها أدل على مراده من الأخرى، وذلك نحو قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي أو ما يسمى بـ "إضافة النعت إلى المنعوت" نحو : "عذب شرابي ، ونحس الخطو، وسود الذنوب، وحالك القار، وعذب اللحن، وظوامي الزهر، ورقيق الشدو، وندي اللحن، وعذب الرشف، وبيض المعاصم، وحالك الظلمات، وراسيات الجبال، وصم الصخور، وغالي دمي، وناعمات الربى، وثوائر العاصفات ..." وكلها يدل على كشف الخصوصية من خلال العمومية. كما أن قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي وسيلة أسلوبية استخدمها بعض الشعراء الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها نفورا من ركاكة التعابير الوصفية التي استهلكها الاستعمال أو كاد ، وكان أبرزهم في ذلك الشاعر محمود حسن إسماعيل. (٣)

أما عن انحرافات محمود حسن إسماعيل أو مجاوزاته، فمنها ما يحترم العرف النحوي وهي ما يمكن تسميتها بالانحرافات الدلالية، وهذا ما عبر عنه سيبويه قديما بالمستقيم الكذب. نحو: "حملت الجبل"،(٤) فلم يكن الانحراف الدلالي هنا "في علاقة "الفعل" بـ "المفعول به" النحوية من حيث هي، بل في علاقة "حملت" (الفعل والفاعل) من حيث هي "فعل وفاعل" أي "صيغة نحوية" و " مدلول" معا بـ "الجبل" من حيث هي "مفعول به" أي "صيغة نحوية" و " مدلول " معا، وبعبارة أخرى في "التفاعل " بين الوظائف النحوية بعلاقاتها وما يمثلها من

---

(١) شعر المتنبي قراءة أخرى: د. محمد فتوح احمد ص ٥٦
(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٧
(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: د. محمد فتوح أحمد ٣٥٤
(٤) الكتاب: ٥٢/١

المفردات بدلالاتها".[1] وبهذا يخضع عبد القاهر الجرجاني المجاز لسيطرة النحو؛[2] لأنه لا يقع إلا من خلال العلاقات النحوية بين المفردات في التراكيب، وذلك عن طريق كسر قواعد الاختيار بين هذه المفردات، ومن ذلك قول محمود حسن في قصيدة "دنيا أدمَع ومآتم":[3]

وكم نغمة بين الحشا رام عزفها فظلت كوهم في الحنيات جاثم!
وتأويهة في الليل سوداء مرة تفزع في قلب الدجى كل نائم!

فإذا حللنا الشطر الأول من البيت الثاني وهو قوله: "وتأويهة في الليل سوداء مرة"، سنجده يتكون من معطوف مجرور وشبه جملة (جار ومجرور) متعلق به، ونعتين لهذا المعطوف المجرور. وأيا كانت عدم معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة لاحترامها العرف النحوي هنا ، واحتفاظها بكياناتها كجملة، وبالدلالة الأولى أو الوضعية، وهنا يربط الشاعر المنعوت (تأويهة) بنعتين (سوداء مرة) لا يوافقانه في منطق اللغة المألوفة حيث تتراسل ثلاث حواس: السمع (تأويهة) ، والبصر (سوداء) ، والذوق (مرة)؛ لكي تنقل إلينا عمق الإحساس بهذه التأويهة التي تبدو من نوع خاص، فهي تأويهة العشق الذي يفزع صاحبه من مرقده في جوف الليل، ويجعله كالمخبول الهائم.

ومن الانحرافات ما يخرج على العرف النحوي أو قوانين اللغة العادية، وامتدت هذه الانحرافات في شعر محمود حسن إسماعيل على المستوى الصوتي والصرفي والنحوي لتشمل البنية عن طريق النقص فيها والزيادة والتغيير، وكذلك التراكيب عن طريق تغيير البناء النحوي بالحذف والزيادة والترتيب والإبدال.

فمن النقص في البنية:

* وصل همزة القطع، وذلك نحو قوله في قصيدة "شعر": [4]

شعر لو ان الجن تسمع شدوه سجدت لدى جن الصدى أرواحها
ولو ان همس نشيده في حانة خشع الندام وكبرت أقداحها

* تخفيف المشدد، نحو قوله في قصيدة "يوم الفقير":[5]

والضحى يلقي عليه وعلي نشوة الطواف بالبيت الحرام

* إسكان المتحرك، نحو قوله في قصيدة "خمر آذار":[6]

إن يكن حانك قد جف، فلم تهجر حاني؟

---

(١) النحو والدلالة: ٦٣
(٢) البلاغة والأسلوبية: ٥٢
(٣) الأعمال الكاملة: ١/٢١٠
(٤) السابق: ١/٣٨٥
(٥) السابق: ١/٥٠٣
(٦) السابق: ١/٦٠٤

* حذف بعض الكلمة عند أمن اللبس. وذلك نحو حذف "نون " "من" الجارة في قوله في قصيدة "موسيقا من الزمان": (١)

وزمان الزمن لها عراف،

كذاب الحكمة، خاوي النغمة م الأوهام يريد سلاف!

* الحذف في ياءي النسب. وذلك نحو قوله في قصيدة "العذراء الشهيدة": (٢)

فصغت ألحاني .. في سكرة الصمت .. من عالم سحري!

* قصر الممدود. ومن ذلك قوله في قصيدة "القيثارة الحزينة":(٣)

لهـــا عيـــون دائمات البكـــا بمدمـــع كالسيل في رفـــده

* قصر الحركة الطويلة. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل":(٤)

أ "هابيل"! ما ذنبا جنيت على أخي ولكـــن سهما أنفذته المقادر

ومن الزيادة في البنية:

* قطع همزة الوصل. نحو قوله في قصيدة "موسيقا من التكرار": (٥)

وتخلـــــق في الحيـــــاة التي

أكـــــاد بها أبـــــدأ الإنتهاء..

* تشديد المخفف. نحو قوله في قصيدة "جيلكم مات .. فدسوا نعشه!" : (٦)

جيلكم شاب .. فواروا ضعفـــه واحـــرقوه بلظى الدم الجديد

* تحريك الساكن. نحو قوله في قصيدة "سبقت خطا الشمس" : (٧)

تغنى بحبـــــك موج النهـــر

وعطر الربيـــع، وحلم الزهـــر

* صرف الاسم الممنوع من الصرف، نحو قوله في قصيدة " الرداء الأبيض":(٨)

توشحت في غفلـــة الحيـــاء بأبيض يفنى على الضيـــاء

* مد المقصور. ومن ذلك قوله في قصيدة "نشيد الأغلال": (٩)

وعلمني السلوان إن كنت ساليا فإني عنه في عماء وضلـــة

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٩٤٣/٤
(٢) السابق: ١٣٧/١
(٣) السابق: ٦٢/١
(٤) السابق:٤١٨/١٠
(٥) السابق: ١٩٩٦/٤
(٦) السابق: ٣٨١/١
(٧) السابق: ٤٩٣/١
(٨) السابق: ٨٠٧/١
(٩) السابق: ٧٧١/١

ومن التغيير في البنية:

* تخفيف الهمزة. نحو قوله في قصيدة "النداء المقدس": [1]

وتمضـــي كتـــائبه للـــردى   وأشـــواقـها قاتلات الظمــــــا

* تغيير بنية العلم. نحو قوله في قصيدة "أنا الشرق": [2]

وقادس للأجيال يروي حديثهـا   وتسكب في سمع الزمان بطولتي!!

يريد: القادسية، أما قادس، فهي بلدة بخراسان.

* القلب المكاني. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل": [3]

وأصبح تابوت الزمان.. ومضجعا   على مهـده يغفو الألـى والأواخر

يريد: الأول؛ لأنه جمع "أولى" مثل أخرى وأخر. [4]

* تصغير فعل التعجب. نحو قوله في قصيدة "الأحدب النشوان": [5]

ويا ما أحيلي موجة فيك حـــرة   ترف فتهـدي للعبــاد عظائمــــا!

ويا ما أحيلي جنة فيك نضـــرة   تمنت ليالي الخلد منها النسائمــا

• هذه هي أهم ظواهر البنية بمستوياتها المختلفة التي وردت مخالفة للعرف النحوي في شعر محمود حسن إسماعيل.

* * *

أما عن ظواهر التركيب فمنها : تغيير البناء النحوي بالحذف. ويشمل:

* طرح العلامة الإعرابية. وذلك في قوله في قصيدة "سنبلة تغني": [6]

مــــــدها شوقا ليحســــــو   هالة الضـــوء المنيـــــــر!

* حذف الفاء من جواب الشرط. نحو قوله في قصيدة "الأمل": [7]

فإن شجري قطعته أيادي الخريف

ربيعـــي سيحييه غض القطــوف

* حذف التمييز . نحو قوله في قصيدة "راهب الغرب": [8]

منذ خمسين .. لم تحرك إليهم   قدما، أو تطق إليهم مــــــزارا

---

(١) الاعمال الكاملة: ٩٦٦/٢

(٢) السابق: ١٠٢١/٢

(٣) السابق: ٤١٩/١

(٤) لسان العرب: لابن منظور (أولى) ٢٧٠/١

(٥) الأعمال الكاملة: ٩٠٩/٢

(٦) السابق: ٧٤/١

(٧) السابق: ١٨٧٤/٤

(٨) السابق: ٢٨٣/١

* حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه . نحو قوله في قصيدة "زفـرة علـى فلسـطين الدامية": [١]

ضجوا على "نابلس" حتى كاد من

صخب الأسى والحزن أن يتنهـــدا

يريد: جبل نابلس.

* حذف المضاف إليه. نحو قوله في قصيدة " دمعة وفاء": [٢]

ووصلت الضفاف من لجة المو ت ، وكل لشطها بعد صائـــر

* حذف المفعول به. نحو قوله في قصيدة "موسيقا من الضياع" : [٣]

ارفضي الكأس .. ولا .. لا تشربيه!

.. وارفضي، لا تقربيه

* حذف خبر "لعل " . نحو قوله في قصيدة "الانتظار":[٤]

ومددت الجنـاح ارتقب النـــور وأشتاقه لعلي أفـــر

ولعلي.. ومر حولي زمان والدجى والرياح نوح وقبر!

* حذف خبر "ما زال". نحو قوله في قصيدة "من التابوت":[٥]

من الجرح الذي .. مازال نـهش يديه،

إعصار يبعثرني، .. ويجمعني!

* حذف جواب الشرط. نحو قوله في قصيدة "سيناء":[٦]

.. ولـــو غافلتني مقاديــــر غيب،

على وجهها صيحـــة للنــــزوح!

.. وشقـــــت دروبـي جنازاتهـا،

بعطـــر، شـذاه زوال يفـــوح!

* حذف صلة الموصول. نحو قوله في قصيدة " راهب النخيل":[٧]

فسرك لو يدري الألى .. ظل ريشة بعشك هاجتها الريـاح الزوافـر

* حذف الرابط في جملة الصلة. نحو قوله في قصيدة "راهب النخيل":[٨]

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٥٥/٣
(٢) السابق: ٣٦٦/١
(٣) السابق: ١٩٤٩/٤
(٤) السابق: ٧١٠/١
(٥) السابق: ١٥٢٧/٣
(٦) السابق: ١٥٢٣/٣
(٧) السابق: ٤١٤/١
(٨) السابق: ٤١٩/١

فيا كاهن الأيـــام جئت معلمـــا "لقابيل".. يقضي بالذي أنت آمر

ومن تغير البناء النحوي بالزيادة:

* دخول "أن" على خبر "كاد". وذلك نحو قوله في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية": [1]

لطموه في القدس المحرم لطمة كادت لها الأجبـــال أن تتهـــددا

* دخول "الواو" على خبر الناسخ. نحو قوله في قصيدة "باعث الجيل":[2]

إن حل جاحمها بأرض أصبحت وبها القصور الشاهقات مقابـــر

ومن تغيير البناء النحوي بالترتيب:

* تقديم "من" ومجرورها على (أفعل) التفضيل. نحو قوله في قصيدة "الأذان الذبيح":[3]

إلى قاب قوسين .. أو منه أدنى

ومـــن بينه، لا وجـــود لبين!!

* تقديم المستثنى على المستثنى منه. نحو قوله في قصيدة " الله والشرق" : [4]

وأضرموها فتنــــة تنـــادي بالظلم والتعذيب والفســـــاد

ومـــا لها إلا الصـــدى ملـــب

* قلب التركيب عند أمن اللبس. نحو قوله في قصيدة " الذهول":[5]

الوجـــه ساج كصلاة الغديـــر

... بين الطيـــــور

يريد : كصلاة الطيور للغدير وهي تحسو الماء منه.

* الفصل بين المضاف والمضاف إليه. نحو قوله في قصيدة "قصة القناة":[6]

والحكم متجرة لمن طلبـــت يده الشــراء بغير ما ثمـــن

* تقديم المفعول له على عامله، نحو قوله في قصيدة "أذن الفجر" : [7]

يشدون أصفاد الشعوب، فإن شكت يقولون: حبا جاور الصائد الطير!

ومن تغير البناء النحوي بالإبدال:

* إغناء (أل) عن الضمير . نحو قوله في قصيدة "من مرج عبقر": [8]

فزمزمت شفتاه برهة، ومضى والقلب من سكرات اللحن مفئود

---

(١) الأعمال الكاملة: ٣٧٦/١

(٢) السابق: ٤٨٢/١

(٣) السابق: ١٥٦٠/٣

(٤) السابق: ٩٣٠/٢

(٥) السابق: ٢٥٤/١

(٦) السابق: ١٠١٦/٢

(٧) السابق: ٩٦٠/٢

(٨) السابق: ٣٩١/١

* تحريك "نون" جمع المذكر السالم بالكسر. نحو قوله في قصيدة "ليل وريح وحب": [1]

وكان الأفق كالمحراب

وركب الريح كـــالأواب

يطوف مدندن الأسراب

كصوفي يدق البـــــاب   على سر النبيين

* إنابة حروف الجر عن بعضها .ومن ذلك :

– استعمال (إلى) بمعنى (في) . نحو قوله في قصيدة " زفرة على فلسطين الدامية": [2]

ألقى إلى اللهب المسعر روحه   وكذا يكون الحر في يوم الفـــدا!!

– استعمال (في) بمعنى (على) . نحو قوله في قصيدة "تاهت في العبير": [3]

كلما غرد طير في خميلـــــه

وهفت للحب دنياه الجميلـــــه

– استعمال (على) بمعنى (في) . نحو قوله في قصيدة "زاد وسلام": [4]

وتألـــــق بأغانيـــك علـــى   زمن عج لهيبـــــا وقتامـــــا

– استعمال (اللام) بمعنى (إلى) . نحو قوله في قصيدة "هكذا قالت دودة القبر": [5]

أقلق الأزمان فيـــه المـــوج من بــــر لبـــــر

* تضمين فعل معنى فعل آخر. نحو قوله في قصيدة "انطلق المارد": [6]

لم يدرك التعذيب في صـــدره   طيفا لسر في حشــاه عبـــــر

فقد عدى الفعل "عبر" – وهو فعل متعد بنفسه – بحرف الجر (في) ، وذلك لأنه ضمنه معنى الفعل (نفذ) الذي يتعدى بنفسه وبحرف الجر (في).

وغير ذلك من الظواهر التي تبدو – من وجهة نظرنا – مخالفات نحوية ارتكبها الشاعر في شعره. إلا أن محمود حسن إسماعيل عمد إليها عمدا غير غافل عنها؛ لأنه يعلم أنها أدل على مراده من غيرها التي توافق العرف النثري المعتاد. فكان لجوؤه إلى مثل هذه المخالفات دلالة على قوة طبعه وفيض عطائه، وذلك عن قوة واقتدار، لا عن ضعف في اللغة أو قصور

(١) الأعمال الكاملة: ٧٢٣/١
(٢) السابق: ١/:٧٧
(٣) السابق: ١١٩١/٢
(٤) السابق: ٦١٧/١
(٥) السابق: ٤٣٨/١
(٦) السابق: ١٠٢٥/٢

عن اختيار الوجه الناطق بالاستقامة. وهذا ما أشار إليه ابن جني بأن الشاعر في مثـل هـذا "مشهود له بشجاعته وفيض منته ...". (١)

بهذا قد تجلت مقدرة الشاعر الإبداعية في نسجه لتراكيبه من خلال هذه المخالفات التـي تستلزم دراسة مستقلة بها , تكشف عما تزخر به من أسرار،وتوقفنا على ما تنطـوي عليـه تجربة الشاعر من مشاعر وأفكار.

---

(١) الخصائص: ٢/٢٩٢

فاعلية المعنى النحوي في بناء قصيدة

"من التابوت" *

من الجرح الذي .. مازال نهش يديه،
إعصار يبعثرني، .. ويجمعني!
وينسخني بذاتي طيف ذات منه ..
يخرسني، .. ويسمعني!
ويجعلني كمعصية مغلفة بعفو الله
.. يشفع لي، .. ويردعني!
ويحملني .. كتابوت عنيٍّ الرفض،
يقبرني .. ونحو ضحاه .. يدفعني!
تداخل في مهتلك
وَحَيَّ ثائر الميلاد .. يخفضني .. ويرفعني!
ويخلق من أساي مشانقا للعطر
يحصدني .. وفوق الموت يزرعني!
أقول : أنا !! فيرفضني..
وحين يطل وجه الأمس فِيَّ،
.. رؤاه تفزعني!!
فأسأل نايه المسجور بين يدين
تحترقان من فزع .. ومن طرب:
أذاتي هذه؟
أم أنها الأوهام.. ،
ترحمني .. فترجعني إلى نسبي؟
أنا ابن الشمس، والبيداء،
والثارات، والرايات، والغلب!

* الأعمال الكاملة: ٣/ ١٥٢٧

أنا ابن السيف والغزوات..،
والصهوات، والنجدات، والغضب!
.. زئير الأمس في خلدي .. يعاتبني ويفزعني!
وجرح اليوم في كبدي.. صداه المرٌ يلسعني!
فهات الناي مخمورا
بصوت الرفض والإصرار واللهب
لعل نسيجه العاتي .. من التابوت ...
ينزعني..

كتب الشاعر هذه القصيدة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م التي زلزلت كيانه وعالمه، وجعلت آماله وأحلامه التي أطال التغني بها – منذ ليالي الشرق ومآذن القدس وسماء بغداد وسحر النيل – تدخل في دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأفول. (١) وقد كان لهذه الهزيمة المروعة في نفس الشاعر صدى أعمق من أن تستوعبه قصيدة واحدة؛ فقد فجرت لديه مشاعر متعددة، فجرت الشعور بالغضب والثورة، والشعور بالأسى والألم، والشعور بالمهانة والخزي الذي يلح في طلب الثأر والانتقام للكرامة الجريحة، وفاضت بذلك قصائد متعددة ضمنها جميعا ديوانه "صلاة ورفض".(٢)

والقصيدة التي معنا من بحر الوافر، وهو من البحور التي يكثر فيها الشعر العربي، وهو بحر يصلح للإنشاد والترجيع والنواح والندب، (٣) ويتفق مع حالات الانكسار التي تسيطر على الشاعر. وإن كنت على يقين من أن البحر لا يرتبط بحالة شعورية معينة .

وهذه القصيدة مكونة من خمسة عشر بيتا، بدأها الشاعر بصرخة مدوية من التابوت أو بصحوة منفرة منه، واختتمها برجائه أن ينزع من أسر هذا التابوت الذي كاد يطبق عليه ويقضي على آماله وأحلامه.

وقد تنوعت القافية الأساسية في هذه القصيدة إلى قافيتين هما : النون المكسورة ، والباء المكسورة. أما النون، فقد امتدت على مدار عشرة أبيات من القصيدة، وهي من أوضح الأصوات في السمع، فهي صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، حيث يتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع. (٤) وقد حرك الشاعر هذه النون بالكسرة، ونتج عن إشباعها "ياء"، وقد تعطي النون مع هذه الياء "مدة الحزن، وآهة الشجن، وهمسة الضياع والتلاشي"،(٥) وهذا يتفق تماما مع حالة الشاعر.

وقد التزم الشاعر بحرف العين قبل قافية النون، ولعل ذلك مرجعه إلى أن النون لا تكاد تتأثر بأصوات الحلق حين تجاورها، وربما كان هذا لبعد مخرج النون عن مخرج هذه الأصوات، بالإضافة إلى اشتراك العين مع النون في التوسط بين الشدة والرخاوة؛ وبهذا تظهر

---

(١) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٦
(٢) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ١٧٤
(٣) دراسات في النص الشعري: ٢٣٩، ٢٨٥
(٤) الأصوات اللغوية: ٦٣، ٦٦
(٥) دراسات في النص الشعري: ٢٢٤

النون خالصة في النطق دون شائبة؛ [1] مما يساعد الشاعر في توصيل حزنه وانكساره إلى الآخرين. كما أن العين من أصوات الحلق، وأصوات الحلق ما عدا الهمزة – كما يصنفها القدماء والمحدثون – أصوات رخوة، أي يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق بها، [2] وربما أوحى حفيف العين في هذه القافية بالانكسار والتوجع ووقع الهزيمة المُرّ في حلق الشاعر؛ لذا جعل الشاعر قافية البيت الأول في هذه القصيدة هي النون المكسورة المسبوقة بالعين "يجمعني"، كما جعلها قافية البيت الأخير "ينزعني"؛ ليؤكد أن صوت النون المكسورة المسبوقة بالعين هو الإيقاع الأساسي، وأن دلالة هذا الإيقاع هي الغالبة على إحساسه.

أما قافية الباء، فقد امتدت على مدار خمسة أبيات من القصيدة، والباء صوت انفجاري شديد مجهور، ولِلنطق به تنطبق الشفتان أولا حين انحباس الهواء عندهما، ثم تنفرجان فجأة فيسمع صوت الباء. [3] وما يهمنا هو أن نؤكد على أن هذا الصوت الانفجاري الشديد المجهور مما يتفق مع طبيعة التجربة الشعرية التي تتحدث أساسا عن الهزيمة التي بدت كالانفجار القوي الشديد الذي لم يخطر وقوعه ببال أحد.

وقد تراوحت قافية الباء في هذه القصيدة بين كلمة(طرب) و (نسبي) ، و (الغلب) و (الغضب) ، و (اللهب) . وقد تدرجت هذه الكلمات في القافية دلاليا؛ فقد ضاعت المعايير والنسب عند الشاعر، وذابت الحدود بين ماهيات الأشياء فلم يعد "تايه المسجور" يميز النغمة المفزعة من النغمة المطربة، وصار في حاجة إلى من يذكره بنسبه كي يستحضر تاريخ أجداده وماضيهم المتألق بالقوة، المزدان برايات النصر والغلب، مما يدفعه إلى الغضب العارم الذي يغلي في دواخله فيفور مطفئا لهب الهزيمة والانكسار، ومشعلا لهب الثورة والانتصار.

وبهذه تكون القافية الأساسية في القصيدة بنوعيها: (النون المكسورة، والباء المكسورة) صالحة لموضوع القصيدة الذي يتردد فيه الشاعر بين الانكسار والتماسك.

وعلى المستوى الصوتي أيضا تنوعت "التقفية الداخلية" في البيت التاسع والعاشر والحادي عشر ، على حين تساوقت في غير ذلك من الأبيات ما عدا البيتين: الرابع عشر والخامس عشر، فقد خلوَا تماما من "التقفية الداخلية".

فقد اشتمل البيت التاسع على "تقفية داخلية" وهي النون المكسورة مع القافية الخارجية للبيت وهي الباء المكسورة وذلك في قوله: "ترحمني .. فترجعني إلى نسبي؟" . وبذلك يؤكد الشاعر على أن دلالة النون المكسورة لا تفارقه، بل تلاحقه في كل مكان حتى وإن استبدل بها قافية الباء القوية المجهورة الدالة على الغضب والغلب، وربما كانت هذه الملاحقة دافعا إلى

---

(١) الاصوات اللغوية: ٦٨، ٨٨

(٢) السابق: ٨٧

(٣) السابق: ٤٥

التحفز للنصر والإصرار عليه، ورفض الهزيمة حتى إذا ما كانت منحدرة من أيدي القدر على حد قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":[1]

.. أرفض ..حتى صوت القـــدر،

إذا ما انحـــدرت مـن أيديــــــه!

ومع ما في ذلك الرفض من الخروج أو الشطط إلا أنه يحمل قوة العزيمة والإصرار على رفض الهزيمة بكل أحوالها.

أما البيت العاشر والبيت الحادي عشر ، فقد اشتملا على "تقفية داخليـــة" وهـــي التـــاء المكسورة المسبوقة بالألف. وقد تكررت في البيت العاشر مرتين "الثارات – الرايـــات "، وفـــي البيت الحادي عشر ثلاث مرات "الغزوات – الصهوات – النجدات" . والتاء صـــوت انفجـــاري شديد مهموس،[2] ربما يوحي – هنا – بالعزة والقوة، وهو بهذا يكافئ قافية الباء المجهورة الدالة على ذلك.

وفي البيتين الثاني عشر والثالث عشر نجد موازاة صوتية عن طريق التقفية الداخليـــة فيهما في كلمتي "خلدي – كبدي". والدال صوت انفجاري شديد مجهور،[3] وقد حرص الشاعر على كسرها فأتى بالاسمين مجرورين ومضافين إلى ياء المتكلم، وقد جاء كسر الدال هنا متفقا مع حالة الانكسار التي تسيطر على الشاعر، بالإضافة إلى أن الكسرة قد "تعطي نبرة الحـــزن، وسحبة الألم، وجهشة الشجن".[4].

وهكذا تصنع التقفية الداخلية في هذه القصيدة نوعا من الكثافة الموسيقية التي تســـاعد على الاستمرار في الأداء. بالإضافة إلى أن الإيقاع كائن في تكـــرار النظـــائر الصـــوتية فـــي الثنائيات المتضادة (يبعثرني و يجمعني) ، و (يخرسني ويسمعني)، و (يقبرنـــي ويـــدفعني)، و(يخفضني ويرفعني) مما أدى إلى ازدياد التناسق النغمي وتحقيق الإحساس بالتقارب الصوتي في الأبيات. وقد تعاونت هذه الأصوات المتشابهة جميعا في تشـــكيل مـــا يشـــبه الاضـــطراب والتناقض وهو ما يعكس انهيار الذات من الداخل.

وعلى المستوى التركيبي نجد أن هناك صراعا قائما بين الضمائر فـــي هـــذه القصـــيدة وعلى وجه الخصوص بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، فيريد الغائب أن يبسط نفوذه علـــى المتكلم، ويبدو هذا الغائب وكأنه سلطة مستعلية تتحكم في الذات الهينة المنكسرة. ولم يكن هذا الغائب مختفيا من القصيدة، وإنما مثلته رموز ثلاثة هي: "الإعصار – التابوت – الحي الثـــائر

(١) الأعمال الكاملة: ٣/١٤٨٧
(٢) الأصوات اللغوية: ٦١
(٣) السابق :٤٨
(٤) دراسات في النص الشعري: ٥٧

الميلاد". وقد تفاعلت هذه الرموز الثلاثة وأصبحت تعبر عن الشيء ونقيضه، فالإعصار عات مدمر، يبعثر ويجمع، ويخرس ويسمع، يغري بالمعصية ويلوذ بالشفاعة. والتابوت رافض عات، يقبر ثم يعيد للحياة. والحي الثائر الميلاد يخفض ويرفع، يزرع ويحصد. فأصبح هذا الغائب الحاضر – إن صح التعبير – قوة مهيمنة على ذات الشاعر، أصابته بالاضطراب والضياع؛ وبذلك لم يجرؤ ضمير المتكلم الذي يمثل ذات الشاعر أن يظهر أمام قوة الغائب إلا في خضوع وانكسار، ومن ثم جاء في أغلب مواقعه في القصيدة في صورة المفعول به، أي أن الفعل واقع عليه في كل أحواله، فهو متأثر دائما، لا يستطيع أن يكون مؤثرا ولو في مرة واحدة، وكأنه لا يملك أن يكون فاعلا، أو لا يملك إلا أن يكون خاضعا للبعثرة والجمع، والنسخ، والخرس والسمع، والشفاعة والردع، والإقبار والدفع، والخفض والرفع، والحصد والزرع.

وهكذا اجتمع في ذات الشاعر الموت والحياة معا وغير ذلك من الثنائيات المتناقضة التي لعبت دورا مهما في أداء معنى الاضطراب والتفسخ، وهذا تصوير لضياع المعايير والنسب لديه، وذوبان الحدود بين ماهيات الأشياء. (١) إنه زلزال الهزيمة وريحها المستعرة التي مازالت تفتك بدواخل الشاعر وتحيله وهما من الأوهام. ويبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الشاعر من هو ولا معنى "أنا" وهل ما يحمله في حناياه ذاته هو أم وهم من الأوهام. (٢)

وحين تفيق ذات الشاعر لحظة من ذهولها المطبق وتعبر عن وجودها بضمير المتكلم "أنا" في استغراب واستنكار لمن يتجاهلها، يكون جواب الآخر سريعا بالرفض :

أقول: أنا !! فيرفضني ..

وهنا يشبع فتحة النون في "أنا" ، وهذا يعكس رغبته الداخلية في التعبير عن ذاته واستنكاره لهذا الخضوع إلا أنه لم يعط الفرصة لذلك، بل يقابل بالرفض السريع من الآخر، لذا استعمل الفاء العاطفة الدالة علي السرعة في ذلك، وهنا تكمن عبقريته في استخدام الحروف الدالة على المعاني.

ولم يستسلم الشاعر لهذا الرفض المدمر لـ "الأنا"، بل يستنكر خضوع ذاته لهذا الغائب أو الآخر، وينخلع من كل ما يتصل بذاته من الشعور بالانكسار والضياع والعدم، ويأبى إلا أن يعود إلى نسبه ويتصل بماضيه المتألق بالقوة المزدان برايات النصر.

أنا ابن الشمس، والبيداء،

والثارات، والرايات، والغلب!

---

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ١٧٦

(٢) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٦

أنا ابن السيف، والغـــزوات ..،

والصهوات، والنجدات، والغضب!

ونلاحظ أن الشاعر لم يحتج في هذين الموضوعين إلى أن يشبع فتحة النون في "أنا" بما يقتضي إثبات ألفها وصلا؛ وذلك لأنه متصل هنا بماضية المشرق، وفي هذا قمـــة الإحســـاس بالذات والاعتداد بها.

لقد تعمد الشاعر منذ مطلع القصيدة أن يخرج على العرف النحوي؛ فمنذ الســطر الأول تقابلنا هذه النقاط التي وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة، وهذا ما يعطي مؤشرا علـــى كثـــرة الاحتمالات الدلالية التي يخفيها الشاعر تعبيريا، وإن ظهرت دلالتهـــا فـــي المســـتوى العميق. ولا نجد خبرا لكلمة "مازال" فإذا جعلنا كلمة "إعصار" مبتدأ مؤخرا لقوله "من الجـــرح" بقي الفعل الناقص "مازال" بحاجة إلى خبر، وإذا جعلناها خبرا لذلك الفعل وجب نصبها، ويبقى بعد ذلك البحث عن متعلق للجار والمجرور "من الجرح" أو مبتدأ له. وكأن الشاعر بهذا يؤكـد منذ مطلع القصيدة المقولة التي تقول : "إن الشعر الذي لا خطر له لا جمال فيـــه، وإن الأثـــر كلما امتلأ بالأسلوب امتلأ بالمعنى". [١]

وكذلك عنوان القصيدة، فإننا نلاحظ فيه هذا الاختزال، حيث لا يوجد متعلق أو مبتدأ لهذا العنوان المتمثل في شبه الجملة الجار والمجرور (من التابوت). وهذه حيلة فنية يشرك الشاعر فيها القارئ لاستكمال ما هو مختزل.

ومن الخروج كذلك على العرف النحوي صرفه للممنوع من الصرف في البيت الســـادس في قوله:

ويخلق من أساي مشانقا للعطـــر

حيث صرف كلمة "مشانق" وهي اسم ممنوع صرفه؛ لصـــوغه علـــى صـــيغة منتهـــى الجموع، ولعل في ذلك نوعا من التركيز الصوتي على هذه الكلمة والضغط عليها بهذا التنوين الذي يمثل ثراء لغويا تبين اللغة من خلاله، كما يمثل رنة تحدث قوة إســـماع، حاملـــة تـــرددا زمنيا طويلا.[٢]

ويبدأ الشاعر قصيدته بشبه الجملة الجار والمجرور المبدوء بـــ (من) التعليليـــة التـــي تبين أن سبب ما يحدث للشاعر من زلزلة للكيان وانكسار للذات هو جرح الهزيمة الغائر فـــي صدره، المطبق عليه والذي أصاب الشاعر بشرخ نفسي امتدت شـــقوقه فـــي أعماقـــه "علـــى

---

(١) دراسات في النص الشعري: ٣٠

(٢) من وظائف الصوت اللغوي: ١٣

مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن تغطيها، ولا فترة زمنية تستوعبها".[١] ولم يكن هذا الجرح غريبا على القارئ العربي، لذا عرف الشاعر كلمة (الجرح) بـ (أل) العهدية، وبهذه الأداة صار هذا الجرح معهودا عهدا ذهنيا لأي قارئ عربي؛ لأن أثر هذا الجرح لم يمتد إلى فرد واحد، وإنما أصاب الأمة بأسرها، بل ومازال أثره يفتك بالمشغولين بقضايا وطنهم – وفي مقدمتهم محمود حسن إسماعيل – ولعل ذلك هو السبب في تقديم الخبر (من الجرح) على المبتدأ (إعصار). لذا لم يحتج هذا الجرح لمداواته إلا روحا متوثبة للثأر؛ لأنه جرح من نوع خاص، إذ يشخصه الشاعر ويجعل له يدين قادرتين على النهش وإن كان النهش هو تناول الشيء بالفم إلا أن الشاعر يضيفه لليدين لتزداد الصورة بذلك قوة وإحكاما. ويسكت الشاعر عن خبر "مازال"، وهو بذلك يعطي القارئ الحرية أن يذهب ذهنه كل مذهب ممكن ليتخيل هذا الخبر المحذوف وبهذا يؤمن الشاعر بمشاركة القارئ له في تشكيل المعنى, وهذا هو رأيه في التواصل بين المبدع والمتلقي، إذ يرى "أن الشاعر يجب أن يحلق في مستوى عبقريته فلا يتدانى للجمهور، بل الجمهور هو الذي عليه أن يتسامى إليه". [٢]

ويبدأ الشاعر السطر الثاني بالمبتدأ المؤخر (إعصار) وهو أحد مسببات الجرح الذي تقدم به الشاعر في مطلع القصيدة. ولهذا الإعصار قوة مدمرة لذات الشاعر، فهو يبعثره ويجمعه، يخرسه ويسمعه، يشفع له ويردعه، يودعه القبر ميتا، ويدفعه إلى الوجود حيا. وهكذا يعكس الشاعر بهذه الثنائيات المتضادة أثر الهزيمة على ذاته التي تداخل فيها الهالك الميت والحي الثائر في آن واحد. وهذا الحي الثائر هو أيضا أحد مسببات ذلك الجرح الغائر، ولكنه يمثل الجانب المشرق في الذات المنكسرة والذي يحاول أن يجعلها متمسكة ببقايا من الخيوط. وقد أثر هذا الحي الثائر في "أنا" الشاعر بالخفض والرفع والحصد والزرع، وهنا يتعانق (الخفض مع الحصد)، و(الرفع مع الزرع) في إنتاج المعنى، حيث يعبر (الخفض مع الحصد) عن لوم الذات أو "الأنا" وعتابها على انكسارها وحصد هذه الهزيمة النفسية التي أصابتها . كما يعبر (الرفع مع الزرع) عن إنقاذ ذلك الحي الثائر للذات أو "الأنا" بإرجاعها إلى نسبها حيث مجد العصور الغابرة وانتصاراتها، وكأنه يزرع "الذات" من جديد ليحيي بداخلها الأمل في العودة من الضياع والعدم.

لقد امتلأت القصيدة بالثنائيات المتضادة التي تعبر عن دوران الشاعر في دوامة الانهيار والذوبان، ولكنه يستنكر أن تكون ذاته بهذا التمزق، ويرى أن الأوهام هي التي أحالته إلى ذلك، ولا يمكنه أن يفيق منها إلا برجوعه إلى نسبه واتصاله بماضيه، حينئذ يخرج من تلك الدوامة مذكرا بمجد الأجداد. ويعبر عن ذلك بجملتين اسميتين تفيدان إقرار المعنى ورسوخه

---

(١) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٧

(٢) محمود حسن إسماعيل. نثرياته – غنائياته وأشعاره المجهولة: ١٠٨ سلوان محمود، وعزت سعد الدين.

في الذهن، ويثبت فيهما بنُوّته للشمس في عليائها وكبريائها وللسيف في قوته وحدته، ولغير ذلك من مقومات النصر والغلب "أنا ابن الشمس والبيداء، ... أنا ابن السيف والغزوات..."

وعلى درب التضاد أيضا، يأتي تضاد ما بين "الماضي" و "الحاضر " في البيتين: الثاني عشر والثالث عشر، الماضي المشرق الذي يمثله (زئير الأمس)، والحاضر الكئيب المهين الذي زلزل النفس ويمثله (جرح اليوم) إذ يقول:

.. زئير الأمس في خلدي .. يعاتبني ويفزعني!

وجرح اليوم في كبدي .. صداه المر يلسعني!

فالزئير يقابله الجرح، والأمس يقابله اليوم، و (خلدي) يقابله (كبدي)، والجملة الفعلية الخبرية (يعاتبني) يقابلها الجملة الاسمية الخبرية (صداه المر يلسعني). وهو بهذه المقابلات يخلق موازاة في المعنى تعبر عن التناقض ما بين الماضي والحاضر.

ووسط هذا التناقض يجد الشاعر "ذاته" متصلة بماضيه؛ فيستكمل شجاعته ويحاصر ضعفه "بصوت الرفض والإصرار واللهب" لعله يتخطى المأساة، أو لعله يُنْزَع من ذلك التابوت.

ومن حيث العلاقات في القصيدة، فإنها يحكمها نوعان من العلاقات النحوية: العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية.[١] "وكلا النوعين له وظيفته الخاصة في بنية النص، والعلاقات الأفقية تشكل عصبا مهما في بنية القصيدة، وهو المجاز بأنواعه المختلفة، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسين ناظمين له هما الوزن والمجاز. وهذه العلاقة الأفقية هي علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك... وأما العلاقات الرأسية، وهي ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها في بنية النص الواحد فإنها تكون مسئولة عن تكوين سياق نصي معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص والسياق الخاص هو الذي يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة".[٢]

فعلى مستوى العلاقات الأفقية نلاحظ كثرة الأفعال المتعدية في القصيدة والتي تمثل سلطة مستعلية على ذات الشاعر وذلك نحو : "يبعثرني – يجمعني – ينسخني – يخرسني – يسمعني – يجعلني – يردعني – يحملني – يقبرني – يدفعني – يخفضني – يرفعني – يحصدني – يزرعني – تفزعني – ترحمني – ترجعني – يعاتبني – يفزعني – يلسعني – ينزعني ". وهذه

(١) هذا هو راي استاذي الدكتور محمد حماسة، إذ يرى ان القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة. ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني. وقد شرح هذه الفكرة في أكثر من كتاب. انظر: اللغة وبناء الشعر: ٣٢، ٣٣، ٣٨، ١٢٨، والإبداع الموازي: ٣٦، ٥٥، ٥٦. و الجملة في الشعر العربي: ٧١، ٧٢، و بناء الجملة العربية: ٤٣، ١١٣.

(٢) الإبداع الموازي: ٥٥، ٥٦

الأفعال المتعدية تمثل الجانب المأساوي الحزين من "أنا " الشاعر، الذي كان يشعر فيه بالانكسار والضياع والعدم، وكاد يدخل بسببه في دوامة الانهيار والذوبان ولا تملك ذات الشاعر أمام هذه الكثرة الهائلة من الأفعال المتعدية إلا الاستسلام إلى وقوع هذه الأفعال عليها أو تعديها إليها؛ لأن ذات الشاعر في هذا الجانب قاصرة عاجزة لا تستطيع عمل شيء، ولا يمكنها أن يصدر عنها فعل يتعداها إلى غيرها. وفي المرة التي كادت تفيق فيها ذات الشاعر وتعبر عن وجودها بضمير المتكلم "أنا" يكون الجواب سريعا بالرفض من الآخر.

وقد كسر الشاعر قوانين الاختيار في أكثر من علاقة، فجاء في علاقة التعدية "يبعثرني – يجمعني – يحصدني – يزرعني" ، والبعثرة والجمع والحصد والزرع مما لا يقع على الذات، ولكن الخروج على قوانين الاختيار في هذه العلاقة ساعد في تكوين صور استعارية متنوعة وملائمة لسياقها الخاص.

ومن ذلك أيضا علاقة الإضافة في "وجه الأمس"، "ابن الشمس"، و "ابن السيف"، و "صوت الرفض"، و "زئير الأمس"، و"جرح اليوم":

زئير الأمس في خلدي .. يعاتبني ويفزعني!

وجرح اليوم في كبدي .. صداه المر يلسعني!

ومعروف أن (الزئير) هو صوت الأسد، ولكن الشاعر يزحزح الدلالة الوضعية للكلمة من خلال إضافتها إلى كلمة (الأمس) وهي كلمة لا ترتبط بها في مألوف الكلام العادي، حيث تنتمي كل منها إلى حقل دلالي بعيد عن الآخر. ولكن هذه الزحزحة تعبر في مستواها العميق عن قوة الماضي وتألقه بالنصر ورسوخ ذلك المعنى في عقل الشاعر، وهذا ما يفزعه من مرقده القابع فيه بعد الهزيمة المروعة، بالإضافة إلى أن العتاب لا يكون إلا من عاقل، وهنا يلجأ الشاعر إلى تشخيص (الأمس) ليعبر بهذا التشخيص عن المعنى المقصود. ويضيف الشاعر كلمة (جرح) إلى كلمة (اليوم) مع ما في ذلك من كسر لقواعد الاختيار، ولكن هذا الكسر له ما يبرره، حيث يعبر به الشاعر عن أثر الهزيمة التي أصابته في كبده، ثم تأتي الجملة الخبرية لتبين عمق التأثير بهذا الجرح الغائر، حيث عبر الشاعر عن ذلك بالجملة الاسمية التقريرية (صداه المر يلسعني) التي تتضمن إقرارا بالمعنى ورسوخا له في الذهن. وقد ساعدت هذه الجملة في رسم صورة تنقل الإحساس بالمعنى الشعري، وهنا يؤدي المجاز دورا مهما في تحديد هذه الصورة التي تداخل في التقاطها ثلاث حواس: السمع (صداه)، والذوق (المر)، و اللمس (يلسعني)، حيث ينعت الشاعر أحد مدركات حاسة السمع (صداه) بأحد مدركات حاسة الذوق (المر)، ثم يخبر عن هذا الصدى بما يدرك بحاسة اللمس (يلسعني) ليتمم بذلك أركان الصورة. وهكذا ترسل عين الشاعر أشعتها في أكثر من مكان في آن واحد لتسجيل أدق

الخلجات وتعميق الإحساس بالمعنى الشعري عن طريق تفاعل الوظيفة النحوية مع ما يشغلها في خلق دلالات جديدة.

ومن حيث النعوت، فقد اشتملت القصيدة على عدد غير قليل منها، واستطاع الشاعر أن يوظفها ببراعة لخدمة رؤيته الفنية الخاصة، ومن هذه النعوت ما جاء ملائما لقوانين الاختيار في اللغة نحو: "حي ثائر الميلاد"، و " يخفضني" ، و " يدين تحترقان" ، ومنها ما جاء غير ملائم، أي غير متوافق مع قوانين الاختيار في اللغة نحو : "كمعصية مغلفة بعفو الله" وفي هذا الكسر تجسيد للمعصية والعفو يعبر عن الشعور بالاضطراب بينهما. ومن ذلك أيضا "صداه المر" حيث يربط الشاعر المنعوت (صداه) بنعت لا يوافقه في منطق اللغة المألوفة، ولكن هذا – كما سبق – يعمق الإحساس بالمعنى الشعري الذي يرومه الشاعر.

وهناك من النعوت ما جاء بين الملاءمة وغيرها، أي بين الموافقة لقوانين الاختيار وكسر هذه القوانين نحو نعت كلمة (إعصار) بالجملة الفعلية (يبعثرني) ، والبعثرة مما يتوافق مع الإعصار؛ لأنها صفة من صفاته، ولكن وقوعها على الذات أو "الأنا" هو ما لا يتوافق مع مألوف اللغة العادية، إلا أنه يعكس الشعور بالاضطراب واللاتحدد في الضياع المستمر.

وكذلك أدت العلاقة الحالية دورا مهما في بنية القصيدة، نحو قوله:

أذاتي هذه؟

أم أنها الأوهام ..،

ترحمني .. فترجعني إلى نسبي؟

فالجملة الفعلية الحالية (ترحمني) تعكس ما يعانيه الشاعر بسبب دورانه المستمر في دائرة انهيار الذات من الداخل، كما تعكس رجاءه في الخروج من هذه الدائرة، وهذا لا يكون إلا بإرجاعه إلى نسبه واتصاله بماضيه.

ومن ذلك أيضا الحال شبه الجملة "في خلدي"، و "في كبدي" مع ملاحظة ما فيها من موازاة صوتية ساعدت في استكمال المعنى، ودلت على احتواء العقل والعاطفة معا للتجربة الشعرية لدى الشاعر.

أما على مستوى العلاقات الرأسية، فإن القصيدة مكونة من خمسة عشر بيتا مشتملة على العديد من الجمل الأصلية والفرعية، بدأها الشاعر بجملة اسمية غير مرتبة ممتدة من البيت الأول حتى البيت الرابع، ومع بداية كل بيت من أبيات القصيدة نلاحظ الصراع القائم بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، وقد شكل هذا الصراع ما أسفرت عنه الكارثة من عمق الجراح، وهول الصدمة، وما خلفته من تداعيات نفسية مدمرة؛ من تفسخ الذات والأشياء، وغياب عن

الوعي، واختلاط للرؤى.[1] فيحاول الغائب أن يبسط نفوذه وسلطته المستعلية على المـتكلم، وأمام هذا النفوذ يجد المتكلم ذاته ممزقة لا تتميز من الأوهام، ولا ينقذه من ذلك إلا رجوعـه إلى نسبه، عندئذ ينتصر لذاته المنكسرة، ويعبر باعتزاز عن وجوده بضمير المتكلم "أنا".

كما ساعدت حروف العطف – وبخاصة الواو – على إحكام ترابط أبيات القصيدة ترابطـا رأسيا، وكذلك تكرار بعض الرموز المستمدة من الواقع المحسوس نحو: "التـابوت – النـاي"، وغيرها من الرموز التي ترتبط بعالم النفس غير المحسوس نحو: " الأمس – الـرفض " ممـا يدل على أن الشعور واللاشعور في اتصال وتفاعل مستمر لإنتاج الحس الشعري.

كما تكررت الأفعال المضارعة المتعدية إلى "ياء المتكلم" على مدار أحد عشر بيتـا مـن أبيات القصيدة، وقد صنعت هذه الياء مع الحرف المكسور قبلها تقاربا صوتيا بين هذه الأفعال بصورة أدت إلى خلق نغمة موسيقية موحدة في الأبيات.

وبهذا أدرك محمود حسن إسماعيل حقائق الأشياء في الواقع، واستطاع ببراعة فائقة أن يمثلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات، وذلك عن طريق اختياره الـدقيق لمفرداته، وتفاعل هذه المفردات مع وظائفها النحوية وفق ما يقتضيه الغرض الذي سيق مـن أجله الكلام بصورة عبرت عن كيفية بناء هذه القصيدة بناء يكشف عن عبقرية صاحبها.

وهكذا تكشف لنا قراءة الشعر قراءة دقيقة عن الأنظمة النحوية المتعددة التـي يبـدعها الشعراء، وعن كيفية تفاعلها تفاعلا خلاقا ومنتجا للمعنى المقصود.ويبقى العمل الفني المبـدع ذا عطاء متجدد بتجدد القراءة؛ فلم تكن هذه الدلالات التي أنتجتها القراءة السابقة لقصيدة "من التابوت" ثابتة جامدة بحيث لا يمكن التغيير فيها، وإنما هي دلالات نسـبية تختلـف بـاختلاف الدارسين.

---

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ١٧٥

الفصل الثاني

أنماط التركيبين النعتي والعطفي

في شعر محمود حسن إسماعيل

مدخل.

احتل النعت والعطف من بين غيرهما من التوابع مساحة هائلة في شعر محمود حسن إسماعيل. لذا آثرتُ الاكتفاء بالحديث عنهما.

وقد تمكن الشاعر من توظيف التركيب النعتي وكذلك العطفي- بأنماطهما المتعددة – والاعتماد عليهما في تشكيل عالمه الشعري الخاص، فانطلق من خلال لغته في صراع مع الوجود ، وجعل لنفسه نمطاً خاصاً- يكاد يكون فريداً – في اختياره للألفاظ ، واستعماله للتراكيب.

وتعدَّدت الأنماط التركيبية للنعت في شعر الشاعر – بأنواعه: المفرد، والجملة، وشبه الجملة- اتضح من خلالها التفاعل القائم بين دلالات الألفاظ ومعاني النحو، وذلك من خلال اختياره لكلماته بدقة وعناية ، وقدرته الفائقة على تطويعها، وتصرفه في استخدام بعض الصيغ في معنى الآخر في بناء محكم وموقع نحوي سليم.

كما استطاع الشاعر أن يوظف حروف العطف ويطوعها في تكوين التركيب ونسجه، ويستغل طاقاتها التعبيرية المستمدة من التراكيب، على نحو يبين أن اللغة لديه هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعاً، وغايته التي يتطلع إلى نقلها في تراكيبه وألفاظه؛ ليمثل بها عملية الإبداع الشعري لديه.

التوابــــع لغـــة واصطلاحاً.

أولاً: التوابع في اللغة.

تدور مادة "تبع" في اللغة حول: الموالاة، والملازمة، وفعل شيء إثر شيء، والسير في الأثر. وهذا المعنى اللغوي متحقق في التوابع؛ فكلها تتبع المتبوع وتأتي بعده، فإذا قُدّم التابع عن المتبوع خرج من التوابع. (1)

كذلك تدل المادة اللغوية على أن التابع يأخذ صفات المتبوع ؛ إذ التابع يتبع متبوعه في بعض الأمور، ومن ثَمَّ يرتبط به ارتباطاً قويا. ويجعل ابن يعيش من نظير ذلك "أنَّ الرَّجل ذا العبيد والأتباع يُدعى إلى وليمة ، فينال العبيد من الكرامة مثل ما نال السيد ، لكن ذلك بحكم التبعية. والمقصود بذلك السيِّد ، كأنهم ليسوا غيره ، لأنهم من لوازمه ".(2)

ثانياً: التوابع في الاصطلاح.

تعددت تعريفات النحويين القدماء للتوابع، وذكر أستاذي الدكتور محمد حماسة بعضاً من هذه التعريفات وعرضها مناقشاً ومحللاً.(3) منها:

1- عرف الزمخشري التوابع بأنها: "هي الأسماء التي لا يمسها الإعراب إلا على سبيل التبع لغيرها"(4) ثم يقول ابن يعيش شارحاً لهذا التعريف: "التوابع هي الثواني المساوية للأول في الإعراب بمشاركتها له في العوامل ، ومعنى قولنا: "ثوان" ، أي: فروع في استحقاق الإعراب ، لأنها لم تكن المقصود، وإنما هي من لوازم الأول كالتتمة له، وذلك نحو قولك: "قام زيدُ العاقلُ" فـ "زيد" ارتفع بما قبله من الفعل المسند إليه. و "العاقلُ" ارتفع بما قبله أيضاً من حيث كان تابعاً لزيد كالتكملة له، إذ الإسناد إنَّما كان إلى الاسم في حال وصفه ، فكانا لذلك اسماً واحداً في الحكم، ألا ترى أن الوصف لو كان مقصوداً لكان الفعل مسنداً إلى اسمين، وذلك محال".(5)

2- عرفها ابن الحاجب بأنها "كل ثانٍ أُعرب بإعراب سابقه من جهة واحدة".(6)

---

(1) انظر: لسان العرب: (تبع) 2/13 ، 14 ، و التوابع في الصحيحين دراسة نحوية: ص22 ماجستير لمحمد حماد صابر محمد ـ كلية دار العلوم. القاهرة. 1421هـ = 2001م

(2) شرح المفصل: لابن يعيش 3 / 38

(3) التوابع في الجملة العربية : د. محمد حماسة عبد اللطيف ص10 ـ 18

(4) المفصل: للزمخشري. ص 110 ، 111

(5) شرح المفصل: 3 / 38 ، 39

(6) شرح كافيه ابن الحاجب للرضي: 2/ 307

٣- ويعرف ابن مالك التابع قائلاً: "وهو ما ليس خبراً من مشارك ما قبله في إعرابه وعامله مطلقاً".[١]

٤- ويعرفه الأشموني بأنه: "هو المشارك لما قبله في إعرابه الحاصل والمتجدد غير خبر".[٢]

إلى غير ذلك من التعريفات التي تبين جهد النحويين في محاولة الوصول إلى الدقة المتوخاة في تحديدها.[٣] وكلها تدل على أنها مصطلح وضعه النحاة للعناصر الكلامية التي تتبع عناصر أخرى سابقة وتُعرب بإعرابها من جهة واحدة.[٤]

(١) شرح التسهيل لابن مالك: ٣ / ٢٨٦
(٢) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: ٣ / ٨٣
(٣) التوابع في الجملة العربية: ص ١٧
(٤) التوابع بين القاعدة والحكمة: د. محمود شرف الدين (المقدمة) ب

العامـــل في التوابــــع.

اختلف النحاة في "العامل" في التوابع. وفائدة الخلاف في هذا "جوازُ الوقف على المتبوع دون التابع عند من قال: العامل في الثاني غير الأول، وامتناعه عند من قال: العامل فيهما هو الأول".[1]

والحديث عن العامل في التوابع مُقَسَّم إلى ثلاثة أقسام:[2]

* القسم الأول: النعت ، وعطف البيان ، والتوكيد. ومذهب جمهور النحاة أن العامل فيها هـو العامل في متبوعها.[3] أي أن تأثير العامل واحد في التابع والمتبوع.

* القسم الثاني: البدل ، واختلف النحاة في عامله على مذهبين:

أولهما: ذهب سيبويه، والمبرد، والسيرافي، والزمخشري، وابن الحاجب إلى أن العامــل فــي البدل هو العامل في المبدل منه.

ثانيهما: ذهب الأخفش، والرماني، والفارسي، وأكثر المتأخرين إلى أنَّ العامل فيه مقــدَّر مــن جنس الأول.

* القسم الثالث: عطف النسق، وفيه ثلاثة أقوال:[4]

أولها: العامل في المعطوف هو الأول بواسطة الحرف. وهو رأي الجمهور.

ثانيها: العامل في الثاني مقدر من جنس الأول بعد الحرف. وهو رأي الفارسي وابن جني.

ثالثها: العامل حرف العطف بالنيابة. وهو بعيد كما نصَّ على ذلك الرضيّ ، والأرجح ما ذهــب إليه الجمهور.

---

(١) شرح كافية ابن الحاجب: للرضي ٢ / ٣١٠

(٢) التوابع في الجملة العربية: ص ١٩

(٣) شرح كافيه ابن الحاجب: للرضي ٢/ ٣٠٨ ، وانظر: حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٣ / ٨٥، ونتائج الفكر في النحو: للسهيلي ١٨٠ ، ١٨١ ، وأسرار العربية: لأبى بركات الأنباري ٢٩٥ ، والأشباه والنظائر في النحو: للسيوطي ١/ ٢٧٥

(٤) شرح كافيه ابن الحاجب: للرضي ٢/ ٣٠٩، ٣١٠، وشرح المفصل: ٣ / ٧٥، والبسيط في شرح جمل الزجاجي: لابن أبي الربيع ١/ ٣٢٩ ، و نتائج الفكر في النحو: ١٩٥، ١٩٦

المبحث الأول: أنماط التركيب النعتي.

أولاً: مصطلح النعت.

النعت في اللغة: وَصفُكَ الشيء ، تَنعَتُه بما فيه وتبالِغُ في وَصْفه، والنعت: ما نُعِتَ به.[1] وفي الاصطلاح: هو "تخصيص الاسم بصفة هي له، أو لسبب يضاف إليه"[2]، أو "هو التابع المكمل لمتبوعه ببيان صفة من صفاته أو من صفات ما تعلق به ، أي سببيه".[3] وعلى هذا فالنعت على قسمين: أحدهما حقيقي ، والآخر سببي.

وقد دَرَج النحاة على استعمال مصطلحَيْ النعت والصفة بمعنى واحد دون تفريق غالباً، قال ابن فارس: "النعت هو الوصف" [4]، وقال ابن يعيش: "الصفة والنعت واحد ..."[5] ، وقال الأشموني: "النعت، ويُقال له الوصف والصفة ...".[6] بيد أن هناك من النحاة من فرق بين المصطلحين في الاستعمال؛ فقد نقل ابن فارس عن الخليل بن أحمد" أن النعت لا يكون إلا في محمود ، وأنَّ الوصف قد يكون فيه وفي غيره" [7]، وقال ابن يعيش: " ... وقد ذهب بعضهم إلى أن النعت يكون بالحلية نحو: طويل ، وقصير ، والصفة تكون بالأفعال نحو: ضارب ، وخارج ، فعلى هذا يُقال للبارئ سبحانه ، موصوف ، ولا يُقال له منعوت...". [8] ونقل ابن منظور قول ابن الأثير مفرقاً بين النعت والوصف فيقول: "النعت وصف الشيء بما فيه من حُسن ، ولا يقال في القبيح إلا أنْ يتكلَّف متكلف، فيقول نَعْت سوء، والوصف يُقال في الحسن والقبيح".[9] ويقول السيوطي: "النعت ، والتعبير به اصطلاح الكوفيين ، وربما قال البصريون ، والأكثر عندهم الوصف".[10]

وعلى كل، فالنعت والوصف مصطلحان كل منهما يتحد مع الآخر في معناه عند النحاة ، ويرادفه في أصله الذي وُضع له وهو الوصف ، إلاَّ أنَّ النعت أكثر استعمالاً وانتشاراً بين النحاة ؛ لأن مصطلح النعت أخص وألزم للمضمون من الصفة ، إذ يستعمل مصطلح الصفة كذلك للدلالة على المشتقات كاسم الفاعل ، واسم المفعول ، وأمثلة المبالغة ، وأفعل التفضيل ، والصفة المشبهة.

---

(١) لسان العرب: (نعت) ١٤/ ١٩٧
(٢) نتائج الفكر في النحو: ١٥٨ ، وانظر: التعريفات: للشريف الجرجاني ٢٤٢
(٣) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ١٠٦ ، والنحو الوافي:٣/ ٤٣٧ ، والتوابع بين القاعدة والحكمة: ٣٠
(٤) الصاحبي: لابن فارس. ٥٦
(٥) شرح المفصل: ٤٧/٣
(٦) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٣ / ٥٦
(٧) الصاحبي: ٥٦
(٨) شرح المفصل: ٤٧/٣
(٩) لسان العرب: (نعت) ١٩٨/١٤
(١٠) همع الهوامع: للسيوطي ٢ / ١١٦

ثانياً: معاني النعت ووظائفه الدلالية.

(أ)- معاني النعـــت.

لمّا كان الغرض بالنعت تخصيص النكرة وإزالة الاشتراك العارض في المعرفة، وجب أن يُجْعَلَ للمنعوت حال تعرِّي منها مشاركه في الاسم ، ليتميز به[1] ، وذلك من خلال المعاني التي يضيفها النعت إلى المنعوت ، وهي على وجوه ، إما:

١- خِلْقِيَّة، كما في: طويل ، وقصير، وأبيض ، وأسود ، ونحوها من صفات الحلية. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الله والموعد":[2]

مُحَزَّم من الخطايـــــا بشهـــــابٍ أســـــوَدِ

٢- وإمَّا بفعل اشتهر به وصار لازماً له ، وذلك على ضربين:

(أ) آلي، وهو ما كان علاجاً ، كما في: قائم ، وقاعد ، وشارب، وسائر. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الزلزال":[3]

والصَّمْتُ خاطِرُ فيلسوفٍ نائِمٍ شَرَدَتْ به الأحلامُ في خَطراتها

(ب) نفساني ، كما في: عاقل ، وأحمق ، وسقيم ، وصحيح، وفقير ، وغني ، وشريف، وظريف، إذا اشتهر بوقوع ذلك به. ومنه قول الشاعر في قصيدة "تكلم أيها البحر":[4]

ويَوْماً منه للعاني الفقير معين أزْوَادِ

٣- وإمَّا حرفية مكتسبة ، كما في: بزاز ، وعطَّار ، وكاتب ، ونحو ذلك. ومنه قول الشـــاعر في قصيدة " خمر الأنوثة ":[5]

ومـن نغمٍ عازفٍ في الجفـــون يُتَرجمُ عن صـارخ محتـــجبْ

٤- وإمَّا نسبيَّة، كما في: قرشي، وبغدادي ، وعربي ، وعجمي. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "راية الوحدة":[6]

فازْحَفي ، والصُّدُورُ حَـــوْلَكِ سَدٌّ عربي يقول للنصر هـات!

"ونحو ذلك من الخاصة التي لا توجد في مشاركة".[7]

---

(١) شرح المفصل: ٣/ ٨٨، و التوابع في الجملة العربية: ٢٦، ٢٧ ، والتوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٠
(٢) الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل: ١٩٦٣/٤
(٣) السابق: ٤/ ٢١٢٦
(٤) السابق: ١/ ٦٢٩
(٥) السابق: ١/ ١٠٤
(٦) السابق: ٢/ ١٠٣٨
(٧) شرح المفصل: ٨٨/٣

(ب)– الوظائف الدلالية للنعت.

يأتي النعت عموماً لتمام الفائدة ، والمراد بذلك ما يطلبه المتبوع بحسب المقام من توضيح، أو تخصيص، أو مدح ، أو ذم ، أو ترحم ، أو توكيد.

والوظيفة الدلالية للنعت وظيفة سياقية ، بمعنى أن لكل تركيب خصوصيته ودلالته التي هي محصلة تحليل العناصر السياقية المتنوعة المتشابكة، ومن ثم فإنَّ تحديد الوظيفة الدلالية أمر مرهونٌ بالسياق بعناصره المتنوعة.(١)بمعنى آخر تتوقف المعاني النحوية على أنواع السياق التي تكتنفها(٢)، وهذا ما يؤكده أستاذي الدكتور محمد حماسة في أكثر من موضع ، إذ يقول: "إنَّ الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدي دلالياً الغاية نفسها في جميع المواضع التي ترد فيها... لأن الوظيفة النحوية– وهي تجريدية– يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات، ويمكن أن توضع فيما لا يمكن إحصاؤه من أنواع السياق المختلفة".(٣) وإذا كان هناك تغير في الأدوار التي تؤديها الكلمات ، فإن لها مع كل دور تؤديه معنى مخصوصاً بها؛ لأن تغير الأدوار يؤدي لا محالة إلى تغير المعاني.(٤)

ومع ما سبق فإن هناك أصولاً عامة لاحظها النحاة وجمعوها ، هذه الأصول تحددُ الوظيفة الدلالية للنعت من توضيح ، أو تخصيص ، أو مدح ، أو ذمّ ، أو ترحمٌ، أو توكيد. وقد تحققت هذه الوظائف الدلالية للنعت في شعر محمود حسن إسماعيل بطريقة كشفت عبقريته ، وأظهرت تفرده وامتيازه في توظيف الكلمة بمنحها ثقلاً دلالياً ، وتفجير طاقاتها الكامنة ؛ لخدمة رؤيته الفنية. ومن هذه الوظائف:

(أ) التوضيح:

وهو "رفع الاشتراك الحاصل في المعارف ، أعلاماً كانت أو لا ، نحو: "زيدُ العالم" ، "الرجل الفاضل" ".(٥) فالمنعوت هنا معرفة ، و "زيد" قد يتفق أن يكون علماً على أكثر من شخص، فيحمل نوعاً من الإبهام، فيأتي النعت ليزيله بذكر صفة من صفاته الطارئة عليه كالعلْم والذكاء والشجاعة، وغيرها من العوارض الطارئة على الذات.(٦) ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "أنا شاعر الوادي وعزاف اللظى"(٧):

---

(١) التركيب النعتى في العربيه :٦٦ د. السيد على حضر. مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة. العدد السابع والعشرون ، اغسطس ٢٠٠٠

(٢) اللغة وبناء الشعر: ٤٥

(٣) الإبداع الموازي: ٦٤ ، وانظر أيضاً: الجملة في الشعر العربي: ٧٩

(٤) اللسانيات والدلالة: د. منذر عياشي ٥٨ ، ٥٩

(٥) شرح كافيه ابن الحاجب: للرضي ٣١٤/٢

(٦) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤١ ، وانظر: النحو الوافي: ٤٣٧/٣ ، ٤٣٨

(٧) الأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ٣٤٥

لامُوا عَلَيَّ الشَّدوَ! قلتُ رويدكُمْ!   مَنْ ذا يَلومُ العبقريَّ المُلْهَمَا؟

إنَّ الشاعر يصف شاعريته الفذّة أمام لائميه ، فجاءت كلمة (المُلْهَمَا) في هذا الموقع الثريِّ بالدلالات والقيم لتوضح صفة من الصفات الطارئة على الذات العبقرية، وتبين أنه لم يكن كلُّ عبقريٍّ مُلْهماً، وإنما كلُّ مُلهم لا شك أنه عبقري، وما دام الشاعر قد وُهِبَ الإلهام فهو إذاً في مَرْجٍ من مروج عبقر، وعلى حد قول ريلكه: "عندما يكون هناك شاعر ملهم فلن تقيده القواعد ولا النماذج، لأن الشاعر الملهم أخطر من شيطان مطلق السراح".[1]

(ب) التخصيص:

وهو " تقليل الاشتراك الحاصل في النكرات"،[2] فإذا قلت: "زارنا رجلٌ" تناول ذلك كلّ ذكر بالغٍ من بني آدم بطريقة الوضع ، ومن ثمَّ فكلمة "رجل" تشمل ما لا يُعد من الرجال ، أما إذا قلت: "زارنا رجلُ صالحٌ" أخرج من ليس بصالح. فالتخصيص يقلل عدد الأفراد، ويضيق ما تشتمل عليه النكرة.[3]

ومن تخصيص النكرة في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في وصف الثور في قصيدة "عاهل الريف":[4]

شَيْخٌ أصَمٌّ تكنَّفَتْ أطْرافَهُ   سَوْداءُ من صُلْب الزمانِ حَدِيدُها

فتخصيص كلمة (شيخ) بقوله: (أصَمّ) أخرج من دائرة الشيوخ مَن لم يصبه الصَّمَمُ.

(ج) المدح:

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "هو الله":[5]

هو الخلدُ الذي انسَحَرَتْ جِهاتُه
هو اللهُ الذي انْحَجَبَتْ صِفاتُه

(د) الذَّمُّ:

ومن ذلك قوله في قصيدة "النداء المقدس":[6]

ولمْ يترك الغاصبُ المستبدُّ   لأيامِكُم غيرَ قبْضِ الرِيَاحْ

(هـ) الترحُّم:

ومن ذلك قوله في قصيدة "غضبة الثأر":[7]

.. وما قيل بغداد ..

---

(١) شفرات النص: د. صلاح فضل ٣٠
(٢) شرح الكافيه للرضي: ٣١٤/٢
(٣) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤١ ،و النحو الوافي: ٤٣٨/٣
(٤) لأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ٤٠٤
(٥) السابق: ٤/ ١٦٨٠
(٦) السابق: ٢/ ٩٦٥
(٧) السابق: ٣/ ١٥١٧

حتَّى تلقَّت طيْري الجريـــــح
وحط علـــى قلعةِ الخالديــــن!

(و) التوكيـــــــد:

وذلك إذا كان مدلول الصفة مستفاداً مما في الموصوف قبل ذكره ، فيصير ذكـره فـي الصفة كالتكرار؛ إذ ليس فيه زيادة معنى،[1] وذلك مثل قوله تعالى: ﴿إلهين اثـنين﴾ [النحـل/ ٥١]، وقوله تعالى: ﴿فإذا نُفخ في الصور نفخة واحدة﴾ [الحاقة / ١٣]. ومـن ذلـك قـول الشاعر في قصيدة: "راية العرب":[2]

والتقينـا أمَّـةً واحــــدةً
تعبرُ الأيام من غير حـــدودِ

(ز) إتمام الفائدة الأساسية بالاشتراك مع الخبر:

النعت عند النحاة من الفضلات النحوية، والفضلة ما سوى العمد التي هي أركان الجملة كالمبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل، ومع ذلك فالنعت يقوم أحياناً مقام العمد والأركان، فلا يـتم المعنى إلا به،[3] مع أن الأصل في الخبر أن يتمم هذه الفائدة وحده، لكنه في بعض الأحيان لا يتممها إلا بمساعدة لفظ آخر كالنعت، كقوله تعالى: ﴿بل أنتم قوم عادون﴾ [الشـعراء/١٦٦]، وقوله تعالى: ﴿بل أنتم قومٌ تجهلون﴾ [النمل/٥٥]. ومن ذلك قول الشاعر فـي قصـيدة "مـن أغاني البائسين":[4]

يا يَدَ "الفاروق" إنَّا مَعْشَـــرُ   هدَّنا البُؤسُ، وأبلانا الضَّنَى

وقوله في قصيدة "خمر آذار":[5]

نحنُ شعْبُ من قديم الدَّهر جبَّارُ عَنيدُ

ففي البيتين السابقين يصعب الوقوف على الخبر- (معشر، وشعب) – دون النعـت؛ حيـث لا فائدة في ذلك، ومن ثم جاء النعتُ في البيتين متمماً للفائدة الأساسية للكـلام بالاشـتراك مـع الخبر.

---

(١) التوابع في الجملة العربية: ٢٨ ، والتوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٣ ، والنحو الوافي: ٤٣٩/٣ ، و الخصائص: ١٠٥/٣ ، و شرح المفصل: ٤٨/٣ ، و حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٨٧/٣
(٢) الأعمال الكاملة للشاعر: ١١٥٣/٢
(٣) التركيب النعتي في العربية: ٦١، و النحو الوافي: ٤٤٠/٣
(٤) الأعمال الكاملة للشاعر: ٥٢٢/١
(٥) السابق: ٦٠٥/١

ثالثاً: ما يُنْعَتُ به.

قسم النحاة الأسماء بالنظر إلى نعتها والنعت بها أربعة أقسام:[1]

١ – قِسْمٌ ينعتُ به ولا يُنعتُ، وهو ما لم يستعمل إلا تابعاً؛ نحو:بَسَن، من قولهم:حَسَنٌ بَسَنٌ.

٢ – قسمٌ لا ينعت ولا ينعت به، وهو المضمر، واسم الشرط، واسم الاستفهام، وكم الخبرية، وكل اسم غير متمكن، والمقصود بذلك، ما لزم موضعاً واحداً من الإعراب،كـ "ما" التعجبية، أو موضعين، كـ "قَبْلُ" و "بَعْدُ".

٣ – قَسْمٌ ينعت وينعت به، وهو أسماء الإشارة، وكل اسم مشتق، أو في حُكمه.

٤ – قسم يُنعتُ ولا ينعت به، وهو العَلَم وسائر الأسماء التي ليست مشتقه ولا في حكمها. وينعت الاسم بالمفرد، أو الجملة، أو شبه الجملة.

ويقصد بالمفرد هنا ما يقصد به في باب الخبر، والحال، وصلة الموصول، وهو ما ليس جملة ولا شبه جملة. ويكون مشتقاً، أو جامداً مؤولاً بالمشتق.

وفيما يلي جدول إحصائي يضم النعوت المفردة– المشتقة، والجامدة الشبيهة بها– التي فعَّلَها محمود حسن إسماعيل في شعره، ويليه جدول آخر للنعت بالجمل وأشباهها يُبين كيفية تناولها من قبل الشاعر، وتوظيفه لها توظيفاً دلالياً يخدم رؤيته الفنية الخاصة.

وقد اعتمدت على الإحصاء في رصد كل ما نعت به محمود حسن إسماعيل في شعره؛ وذلك لما يتميز به المنهج الإحصائي من ضبط لخطوات القراءة، والتحرك من خلال ذلك داخل حقول الدلالة من ناحية، وحقول الصياغة من ناحية أخرى،[2] كما ترجع أهمية الإحصاء إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً.[3]

---

(١) المقرب: لابن عصفور ٢٩٩، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٢٠/١- ٣٢٣، و حاشية الصبان على شرح الأشموني ١٠٦/٣، والأشباه والنظائر: ١٠٩/٢ ، ١١٠

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٤

(٣) الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية: ٥١

جدول إحصائي للنعوت المفردة في شعر محمود حسن إسماعيل

ما نعت به / الديوان	المشتق: اسم الفاعل: ثلاثي	اسم الفاعل: غير ثلاثي	اسم الفاعل: فعيل بمعنى فاعل	الصفة المشبهة	الألوان	صيغ المبالغة	اسم المفعول: ثلاثي	اسم المفعول: غير ثلاثي	اسم المفعول: فعيل بمعنى فاعل	اسم المفعول: فاعل بمعنى مفعول	أفعل التفضيل	السببي	الشبيه بالمشتق: اسم الإشارة	"ذو" وفروعها	الاسم الموصول	الاسم المنسوب الحقيقي	المنسوب السببي	"أي"	"جـد"	المصدر	العدد	اسم الجنس	"مثل"	"غير"	"سوى"	المجموع
أغاني الكوخ	١٨٢	٢٨	١	١١٩	١٢	٦٣	٤٣	٤٧	٦	٢	٣	٥٦	-	-	٣	٢٦	٤	١	٢	١	-	٣	١	-	-	٦٠٣
هكذا أغني	١١٩	٥٤	٣	١٢٣	١٥	٥٣	٤٠	٧١	٨	١	٨	٣٨	١	-	١٦	١٦	٣	٣	-	١	١	-	٢	-	-	٥٧٦
الملك	١١٢	٢٠	٧	٦٧	١٥	٣٥	٩	٢٧	٤	٢	٩	٣٠	-	-	١٠	٧	٣	-	-	٢	٢	٣	-	-	-	٣٦٤
أين المفر	٥٣	٢٥	٢	١٢١	١٣	٣٨	٢٠	٦٥	٧	-	٧	٧٠	-	٣	١١	٨	١	-	-	٥	-	١	-	-	١	٤٥١
نار وأصفاد	١١٣	٤٩	٣	٩٦	١١	٣٩	٢٣	٤٠	١٠	-	١٠	٤١	-	-	٦	١٢	٦	-	-	٤	٥	٤	٢	١	١	٤٧٦
قاب قوسين	٦٢	٣٣	٢	٩٨	١٢	٢٢	٢٦	٣٠	١٣	-	٧	٧٠	-	-	٢١	٩	٣	١	-	١	٢	-	١	١	١	٤١٥
لابد	٢٢	١٧	٢	٥٨	٣	١٣	٧	١٦	٤	-	-	١٤	-	٧	٦	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١٧٠
التائهون	٢٣	١٠	٢	٢١	٢	١٣	١١	٩	٨	-	-	١٢	-	-	٢	٣	-	-	-	-	١	-	-	-	-	١١٧
صلاة ورفض	٣٣	١٧	٥	٥٤	٤	٣٠	١٩	٢٥	١٤	-	-	٣١	-	-	١٢	-	١	-	-	١	-	-	-	-	١	٢٤٧
هدير البرزخ	-	١٢	١	١٧	-	١	٢	٣	١١	-	-	٨	-	-	٢	-	-	-	-	١	-	-	-	-	-	٥٨
صوت من الله	٢٤	٦	٣	٣٩	٣	٦	٤	٧	٢	-	١	١٦	-	-	٧	١	٢	-	-	-	-	-	-	-	-	١٢١
نهر الحقيقة	٢١	٧	-	٤٢	٣	٥	٩	٧	٥	-	٤	٢٢	-	١	٢	١	١	-	-	٢	٢	-	٣	١	١	١٣٩
موسيقا من السر	٢٤	٢٢	٤	٥٥	٤	١٠	٢٠	١٦	٨	-	٧	٥٨	١	-	١٠	٣	-	-	-	١	٢	-	١	-	-	٢٤٦
رياح المغيب	٢٨	٥	-	٤٠	٢	٤	-	٣	٢	-	-	٦	-	-	١	٢	١	-	-	-	-	-	-	١	-	٩٥
المجموع	٨١٦	٣٠٥	٣٥	٩٥٠	٩٩	٣٣٢	٢٣٣	٣٦٦	١٠٢	٥	٥٦	٤٧٢	٢	١١	١٠٩	٨٨	٢٥	٥	٢	١٩	١٥	١١	١٠	٥	٥	٤٠٧٨
النسبة المئوية٪	٩,٢	٣,٤	٠,٤	١٠,٧	١,١	٣,٧	٢,٦	٤,١	١,١٥	٠,٠٦	٠,٦	٥,٣	٠,٠٢	٠,١	١,٢	١	٠,٣	٠,٠٦	٠,٠٢	٠,٢	٠,٢	٠,١	٠,١	٠,٠٦	٠,٠٦	٤٥,٨

أولاً: النعت بالمفرد.

(أ)- النعت بالمشتق .

المشتق هو ما دل على حدث وصاحبه، وهو الأصل في النعت بالمفرد؛ لأن النعت وصف، والوصف يعبر عنه بالمشتقات العاملة، أو بما سماه النحاة الوصف الصريح، [1] يعنون به: اسم الفاعل، والصفة المشبهة باسم الفاعل، وصيغ المبالغة، واسم المفعول، وأفعل التفضيل.

ولا يرد هنا من المشتقات اسم الآلة، ولا اسما الزمان والمكان؛ لأنهما ليست مشتقه بالمعنى المذكور- وهو الدلالة على الحدث وصاحبه- بل هي مشتقة اصطلاحاً.[2]
وفيما يلي تفصيل القول في المشتقات التي استعملها محمود حسن إسماعيل نعوتاً في شعره.

١- اسم الفاعل.

هو "اسم مشتق، يدل على معنى مجرد، حادث، وعلى فاعله".[3] فلابد أن يشتمل على أمرين معاً، هما: المعنى المجرد الحادث، وفاعله، مثل كلمة "عادل"، فهي تدل على أمرين، هما: العدل المطلق، والذات التي فعلته أو ينسب إليها.

وقد أكثر محمود حسن إسماعيل من النعت باسم الفاعل سواء من الثلاثي- وهو الأكثر- أو غيره. والتعبير به يدل على الانفعال، حيث لم يكتف بالحدث وحده، ولم يقنع بالذات فقط، فهو يجمع بين الذات والمعنى، ويوحي بمدى الطاقة الجياشة في نفس الشاعر واحتدام العاطفة التي تمور بين جوانحه.[4]

وبلغت نعوت الشاعر باسم الفاعل (١١٦٦) مرة، بنسبة ١٣٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وهي نسبة عالية إذا ما قورنت بنسبة غيره من المشتقات المستعملة. ووظفها الشاعر على النحو التالي:

(أ) النعت باسم الفاعل من الفعل الثلاثي.

ونعت الشاعر بهذا النمط في شعره (٨١٦) مرة، بنسبة ٧٠٪، وهي نسبة عالية بمقارنتها بمجموع اسم الفاعل المستعمل في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "الكوخ"[5]:

حتى أرَاقَ الفجرُ أقداحه   وانساب منها ضوؤه الغامِرُ

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٥
(٢) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٣/ ٩٠ ، ٩١، و شرح المفصل: ٣/ ٤٩، و شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٥، والمقرب: ٢٦٩
(٣) النحو الوافي: ٣/ ٢٣٨
(٤) عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى: ١٨٣ د. عباس بيومي عجلان.
(٥) الأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ١٨

(ب) النعت باسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي.

ونعت الشاعر به (٣٠٥) مرات، بنسبة ٢٦,٢٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "بغداد": (١)

.. ألقاه إسحاق، ولم تسكن بقايا عوده المرنم،
ولم تزل أنغامه، رغم المدى ولهانة، لم تنم

(ج) النعت بـ "فعيل" نيابة عن "فاعل".

في العدول عن صيغة إلى أخرى ضرب من المبالغة حاصل من معنى الصيغة المعدول إليها، ويُعد ذلك من التناوب، وقيمة التناوب أنه لا يثبت المعنى الكامن في الكلمة الواردة في السياق فحسب، بل تتم عملية استحضار للكلمة المنوب عنها، وما ينجر عنها من معان، فتحدث عملية مزواجة بين الكلمتين، ومن ثم تزاوج المعنيين، مما يؤدي في النهاية إلى إثراء المعنى.(٢) وهذا الأسلوب من سنن العربية المعروفة عند اللغويين بمخالفة المبنى للمعنى، وعند البلاغيين بمجاز الاشتقاق، وسماه السجلماسي تداخل كيفية الألفاظ المفردة، وعده من أنواع المبالغة، (٣) كما جعله الدكتور شعبان صلاح من قبيل تعدد المعنى الوظيفي للصيغ الصرفية.(٤)

وصيغة "فعيل"من الصيغ التي اصطفتها اللغة للدلالة على الأوصاف الملازمة لأصحابها؛ لأنها خصال وأوصاف ثابتة فيهم، وقد اكتسبت صيغة "فعيل" هذه الدلالة من فعلها الذي تصاغ منه وهو "فَعُل"، وقالب هذا النمط من الأفعال ذو حقل دلالي متصل بأفعال الغرائز والطبائع، كما يتصل بما هو خلقة وذلك كطويل وقصير وقبيح وجميل، فهذه صفات ثوابت في أصحابها.(٥) وقد تدل الصيغة على أمر مكتسب بالتكرار والممارسة، حتى أصبح سجية في صاحبه أو كالسجية. "تقول: هو خطيب وبليغ وفقيه فتدل على أن هذه الصفات كالطبيعة في صاحبها وكالسجية فيه إذ هي لا ترقى إلى درجة الثبوت في طويل وقصير ونحوها".(٦)

ولصيغة "فعيل" دلالة أخرى، وهي المبالغة في الحدث، ولكن بشرط تحويلها من "فاعل" دل على ذلك كلام سيبويه عند حديثه عن صيغ المبالغة "ومنه قدير وعليم ورحيم؛ لأنه يريد المبالغة في الفعل".(٧) ومن ثم فإن لصيغة "فعيل" معنيين دلاليين مرتبطين بها، أحدهما: الدلالة على الأوصاف الثابتة، والخصال الملازمة لأصحابها. والآخر: المبالغة في الحدث وتكراره من

---

(١) السابق: ١٣١٧/٢
(٢) الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية: ٨٩ د. فتح الله أحمد سليمان.
(٣) التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي: ٣٥٨ أحمد أبو زيد.
(٤) الجملة الوصفية في النحو العربي: ١٠٩ د. شعبان صلاح.
(٥) التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية: ٢٦٣ ماجستير لأحمد محمود عبد القادر درويش. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة.
(٦) معاني الأبنية في العربية: ٦١ د. فاضل السامرائي.
(٧) الكتاب: ١/ ١١٥

صاحبه حتى صار طبيعة فيه.[1] وذهب بعض الباحثين إلى أن استعمال "فعيل" نيابة عن "فاعل" من المحاذاة في اللغة؛ فقد تؤثر اللغة بعض الصيغ دون بعض؛ لأن من خلالها تتحقق المحاذاة بين الكلمات، كما في قوله تعالى: ﴿وما كان ربك نسيًّا﴾ [مريم/ ٦٤]، فقد أثر صيغة "فعيـل" على "فاعل" من أجل الفاصلة.[2]

وقد نعت الشاعر بـ "فعيل" نيابة عن "فاعل" في خمسة وثلاثين موضعاً، بنسبة ٣٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "يوم الفقير": [3]

فإذا ما رَكبُهُ الهادي الأمينْ   مرَّ في الوادي بشاكٍ أو فقيـرْ
طفـرَت نَعمـاؤه للبائسيـن   طفرة الفرحة من وجه البشير

ومنه قوله في قصيدة "إلى الإمام يا عرب": [4]

ليهـلك الغـادرة الأثيمـه
ويقذف الدمـار والهزيمـه

فاستعمل الشاعر "الأمين" نيابة عن "الآمن" في الموضع الأول، و"الأثيمة" نيابة عن "الآثمة" في الموضع الثاني؛ لما في ذلك من المبالغة في المعنى، فهو في الموضع الثاني يصف الملعونـة "إسرائيل" بهذا الوصف الدال على تكرار غدرها وفُجورها وخيانتها، وهي صفات ثابتة فيهـا، وملازمة لها حتى صارت كالطبيعة فيها وكأنما جُبلت على ذلك.

كما استعمل الشاعر النعت بـ "فعيل" نيابة عن "مُفْعِل"، ومنه قوله في قصيدة "الله والرياء": [5]

إن كنت لا تسمع هذا السر في بكائه الأليـم،
فأي رب نحوه اتجهت في سجودك العظيم؟!

فاستعمل "الأليم" بمعنى "المؤلم" ؛ لما في ذلك من بلوغ الغاية في الإيجاع.

من خلال ما سبق يتضح أن اختيار الشاعر للصيغ قائم على أن يكون أكثر ملاءمـة للموقـع وانسجاماً معه. وإن كانت هذه الظاهرة لا تخلو من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبي معاً ؛ لأن هذا الاختيار مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى.[6]

---

(١) التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية: ٢٦٣
(٢) موسيقى اللغة: ٤٣ د. رجب عبدالجواد إبراهيم.
(٣) الأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ٥٠٧
(٤) السابق: ٣/ ١٤٧٧
(٥) السابق: ٤/ ١٧٥٢
(٦) شعر المتنبي قراءة أخرى: ٥٦

٢- الصفة المشبهة باسم الفاعل.

لا تصاغ الصفة المشبهة قياساً إلا من الفعل الماضي الثلاثي، اللازم، المتصرِّف؛ لذا تحتم أن يكون فعلها كسائر الأفعال الثلاثية، إما مكسور العين، أي على وزن "فعل"، وهو أكثر أفعالها المتصرفة التي يقع الاشتقاق من مصدرها، وإما مضموم العين، أي على وزن "فعل"، ويلي الأول في كثرة الصياغة من مصدره، وإما مفتوح العين، أي على وزن "فعل" وهو أقل أفعالها، بل أندرها.[١]

ومن حيث دلالتها فتتضح من خلال قول محمود إسماعيل في قصيدة "الفردوس المهجور":[٢]

ترقرق في مهدها جدول   عطوف على الزهر، عذبٌ، برود

فكلمة "عذب" في البيت السابق تدل على أربعة أمور:

أولها: المعنى المجرد الذي يُسمى "الوصف"، أو "الصفة"، وهو هنا "العذوبة".

ثانيها: الشيء الذي أُسند إليه ذلك المعنى المجرد، أو الموصوف الذي يتصف بهذا الوصف وهو في البيت السابق كلمة "جدول".

ثالثها: ثبوت هذا المعنى المجرد- أي الوصف – لصاحبه في كل الأزمنة ثبوتاً عاماً؛ أي الاعتراف بتحققه ووقوعه شاملاً الأزمنة الثلاثة المختلفة.

رابعها: ملازمة ذلك الثبوت المعنوي العام للموصوف ودوامه؛ لأنه يقتضى أن يكون المعنى المجرد الثابت وقوعه وتحققه،ليس أمراً حادثاً الآن،ولا طارئاً ينقضي بعد زمن قصير. وإنما هو أمر دائم ملازم صاحبه طول حياته، أو أطول مدة فيها.[٣]

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بالصفة المشبهة (١٠٤٩) مرة بنسبة ١١,٨٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وبهذه النسبة تلي الصفة المشبهة اسم الفاعل في كثرة النعت به. وقد صاغ منها الشاعر (٩٥٠) مرة من الأفعال غير الدالة على الألوان، بنسبة ٩٠,٦٪ من مجموع الصفات المشبهة. وصاغ من الأفعال الدالة على الألوان (٩٩) مرة، بنسبة ٩,٤٪. وقد أفردت الحديث عن الصفة المشبهة المشتقة من الأفعال الدالة على الألوان؛ لأن الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل لها مزية خاصة في التعامل معها؛ فأردت أن أوضح ذلك من خلال النعت بها. وقد تعددت استعمالات الشاعر للصفة المشبهة الواقعة نعتاً على النحو التالي:

---

(١) النحو الوافي: ٣/ ٢٥٨، وانظر: شرح الكافية للرضي: ٣/ ٥٠٠- ٥٠٣، و حاشية الصبان على شرح الشموني: ٤٧٣/٢

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٣٠

(٣) النحو الوافي: ٣/ ٢٨٣، ٢٨٤

١- النعت بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعِل".

نعت الشاعر بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعِل"، فمنها ما كان دالاً على فرح أو حزن، أو أمر من الأمور التي تطرأ وتزول سريعــاً، وصفتــه المشبهــة على وزن "فعل" للمذكر، و "فعلة" للمؤنث.(١) ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "فاروق":(٢)

هذا جناحي؛ فليطرح حبائلهُ   صيادُ أرض النجوم الخاتل الحذِرُ!

ومنها ما كان دالاً على خلوٍّ ، أو امتلاء، ونحو هذا مما يطرأ ويتكرر ولكنــه يــزول بــبطء، وصفته المشبهة على وزن "فعلان" للمذكر، و "فعلى" للمؤنث. ومن ذلك قــول الشــاعر فــي قصيدة "الله والرياء":(٣)

إن كنت لا تعرف سر دمعة يذرفها الفقيــر
يسقي بها خريفه العطشان في لهاثه المرير

وقوله في قصيدة "قاهر النهر":(٤)

زحفـــــت نحـــوك من كل الرُّبــــى
مُهـــــج ظمأى يناديــها هـــــــواك

ومنها ما كان دالاً على أمر خلقي يبقى ويدوم، وصفته المشبهة على وزن "أفعل" للمــذكر، و "فعلاء" للمؤنث. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "عند زهرة الفول":(٥)

ونــزا في مراحه كل جـــدي   حائــر الروق، ثائر الخطو، أغيد

وقوله في قصيدة "أحزان الغروب":(٦)

ومهده! لا تسل إن لفه وسن   عش الهوام ، وأبيات العنــاكيب!
كأنه حكمة عمياء نائمــة   في عاطل من فجاج الفكر مخروب

هذه أهم الصفات المشبهة التي ماضيها مكسور العين، وتدور معانيها الغالبة حول ثلاثة أشياء،هي: أمور تطرأ و تزول سريعاً ولكنها تتردد كثيراً،أو أمور تطرأ وتتكرر وتزول ببطء ، أو أمور تثبت وتبقى في الغالب.(٧)

٢- النعت بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعُل".

(١) النحو الوافي:٣/ ٢٨٦
(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٤٦٠
(٣) السابق: ٤/ ١٧٥١
(٤) السابق: ٤/ ١٩٠٦
(٥) السابق: ١/ ٧٩
(٦) السابق: ١/ ١١٩
(٧) النحو الوافي: ٣/ ٢٨٧

ومن ذلك ما كان على وزن "فعيل"، نحو قول الشاعر في قصيدة "موسيقا من العلم":[1]

خطا نحوه "طه" العظيم مــؤزراً
بشعب من الأغلال ملت كواهله

أو على وزن "فعْل" ومنه قول الشاعر في قصيدة "على باب الهيكل":[2]

وصغتهــا أنشودة عذبـــــــة تنساب سحراً من فم البلبـــل

أو على وزن "فاعِل" ومنه قول الشاعر في قصيدة "جلاء أو فناء":[3]

أهل الرضا والحمد، أحباب الثرى والكوخ مهدهم التقى الطاهـرُ

وغير ذلك من الصفات المشتركة بين "فعل"- بضم العين- و "فعل" بكسرها. ومن ذلك ما كــان على وزن "فعيل" نحو قول الشاعر في قصيدة "أهواك يا وطني":[4]

أنا عــازف الفتن البخيلة فيــك مــا خلقــت لتحرمنـــي

أو على وزن "فعل" نحو قول الشاعر في قصيدة "الله والزمن (رمضان)":[5]

تمرغ في ظلالك كل عـــاصٍ
وكل مرجس دنس إلا هـــاب

أو على وزن "فعّل"، نحو قول الشاعر في قصيدة "على قبر شهيد":[6]

ولوى جيده عن الثائر الحــر وشــد الأغلال في ساعديــه

٣- النعت بالصفة المشبهة من الماضي الثلاثي اللازم على وزن "فَعَل".

وهذا الوزن هو أندر أفعال الصفة المشبهة- كما سبق-، و الصفة المشبهة منه على وزن "فيعل".[7] ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الله والجبل":[8]

عاشقات منبع الطهر منار الكائنـــات
سيد الدنيا، شفيع الحق، سر الرحمات!

٤- بنــاء "فَعِل" علــى "فاعِل" في النعــت.

وفي ذلك يقول أبو العلاء: "وربما استعملوا مثل هذا في الشعر الفصيح، قال الشاعر:
إذا أنت حاربت الرجال فلا تــزل على حذر لا خير في غير حــاذر".[1]

(١) الأعمال الكاملة: ٤/ ٢٠٥٣
(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ١٣٤
(٣) السابق: ٢/ ١٠٠٢
(٤) السابق: ٤/ ١٨٩٢
(٥) السابق: ٤/ ١٧٦٤
(٦) السابق: ١/ ٣١٢
(٧) النحو الوافي: ٢٨٨/٣
(٨) الأعمال الكاملة: ٤/ ١٧٤١

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب النخيل":[٢]

تشيب لحي الأحقاب وهي شبابها   على الدهر جنح أسحم الصبغ عاكرُ

٥- النعت بالصفة المشبهة من الأفعال الدالة على الألوان.

ظاهرة النعت بالألوان ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر محمود حسن إسماعيل؛ وذلك بوصفها صاحبة السيادة في تشكيل رؤية الشاعر لعالمه على المستوى الكلي والجزئي، وبوصفها كذلك المساهم الأول في إنتاج الشعرية.[٣] كما تأتي أهمية هذه الظاهرة من كونها تمثل جانباً من معجم الشاعر الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه أولاً، ثم إنتاج دلالته ثانياً؛ لذا أثرت حصر هذه الظاهرة من حيث مرات وجودها، ونسبة ترددها في كل قصيدة، وهو ما سيأتي الحديث عنه مفصلاً في موضع لاحق من البحث إن شاء الله.

---

(١) عبث الوليد: لأبي العلاء المعري. ٧٢
(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٤٢٢
(٣) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٨

٣- صيغ المبالغة.

يصاغ للكثرة: فعال، ومفعال، وفعول، وفعيل، وفعل.(١) فهذه الصيغ تفيد من الكثرة والمبالغة الصريحة في معنى فعلها الثلاثي الأصلي ما لا تفيده إفادة صريحة صيغة "فاعل". (٢) قال ابن طلحة: "فعول لمن كثر منه الفعل، وفعال لمن صار له كالصناعة، ومفعال لمن صار له كالآلة، وفعيل لمن صار له كالطبيعة، وفعل لمن صار له كالعادة"، (٣) "فهذا الكلام قد يومئ إلى أن هذه الصيغ مأخوذة من غيرها لتطابق معانيها ومعانيه، ففعول مثلاً، مأخوذة من صيغة أسماء الذوات، إذ الوقود هو ما توقد به النار، والغسول هو ما يغسل به، فالشكور للمبالغة كأنه مادة معدة للشكر تستهلك فيه، وفعال منقول عن فعال في الصنعة والحرفة نحو حداد ونجار، فالكذاب في حال كأنه شخص حرفته الكذب، وهو يزاوله ويجدده، ومفعال مأخوذ من الآلة كالمنشار، فالمضحاك في حالة مثلاً كأنه آلة للضحك، ومثله مثل مفعل .. وهكذا". (٤)
ففي قول محمود حسن إسماعيل: (٥)

لولاك ما أحببت مصر، ولا رنا   طرفي لروعة نيلها السكاب

نجد أن كلمة "السكاب" تفيد من كثرة السكب والمبالغة فيه ما لاتفيده كلمة "الساكب"، وهو ما يناسب المعنى الذي أراده الشاعر. ومن ثم كان الذي يستخدم صيغة "فاعل" يرمي إلى بيان أمرين: المعنى المجرد مطلقاً، وصاحبه، دون اهتمام ببيان درجة المعنى، قوة وضعفاً، وكثرة وقلة. بخلاف الذي يستخدم صيغة المبالغة، فإنه يقصد إلى الأمرين مزيداً عليهما بيان الدرجة كثرة وقوة.(٦)

وقد نعت الشاعر بصيغ المبالغة ما يقرب من (٣٣٢) مرة، بنسبة ٣,٧٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره. منها قوله على صيغة "مفعال":(٧)

وهواك.... لو لمست خطاك ترابه   لـزري بكل مشيد معجاب

وقوله على صيغة "فعول":(٨)

ظنوا غرامي فيك لهية ساخر   يلقى على الزمن الضحوك مزاحه

---

(١) شرح ابن عقيل: ٣/ ٩٢
(٢) النحو الوافي: ٣/ ٢٥٧
(٣) همع الهوامع: ٢/ ٩٧
(٤) الأنبية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: ١٤٩
(٥) الأعمال الكاملة: ١/ ٤١
(٦) النحو الوافي: ٣/ ٢٥٨
(٧) الأعمال الكاملة: ١/ ٤٤
(٨) السابق: ١/ ٢٠٦

وقوله على صيغة "فعيل":[1]

وطيـــور من ربي الحـــب　　　سميعـات لأمـــــره

وقوله على صيغة "فعل":[2]

وعلى شطك عشب ناضـــر　　　قصِفُ الأعواد، مياد الغصـون

وقوله على صيغة "مفعيل":[3]

وما عاد ركب البغي يمشي كأنـه
على وجهك المسكين رؤيا مجازر

وهناك صيغ سماعية خالية من معنى المبالغة، ويقتصر في دلالتها المعنوية علـى المعنى المجرد الذي لا مبالغة فيه؛ فهي تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل الخالي من تلـك المبالغـة المعنوية، [4] مثل: "ظلوم"، و "فخور" في قوله تعالى: ﴿إن الله لا يحب من كان مختالاً فخوراً﴾ [النساء ٣٦]، ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "القرية الهاجعة":[5]

وارتوى نبتها من العرق الهامي　　　على تربك الطهـور الزكـي
من جباه تعفرت في ثرى الـذل　　　على موطئ ظلـوم قسـي

فليس المقصود هنا كثرة الظـلم الواقع على هؤلاء الكادحين المعذبين في الأرض، لأن الظلـم قد وقـع من ذلك المستبد مطلقاً علـى أولئك المعذبين دون نظر إلى كثرته أو قلته؛ فالقليـل من الظلم ظلمُ.

---

(١) السابق: ٤/ ١٩٢٠
(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ١٤٨
(٣) السابق: ٢/ ١١٢٦
(٤) النحو الوافي: ٣/ ٢٦٢
(٥) الأعمال الكاملة: ١/٥٧

٤- اسم المفعول.

هو "اسم مشتق يدل على معنى مجرد، غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنـــى"[١]. ففي قول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب":[٢]

ما الناس إلا أسارى قوةٍ خفيت   تسوقهم لردى في الغيب مكتوب!

نجد أن كلمة "مكتوب" تدل على أمرين: المعنى المجرد، أي "الكتابة"، والشـــيء الـــذي وقعـت عليه. وهذه الدلالة مقصورة على الحدوث- أي على الحال- فهي لا تمتد إلـــى الماضـــي، ولا إلى المستقبل، و لا تفيد الدوام إلا بقرينة.[٣]

وقد استعمل الشاعر اسم المفعول نعتاً في شعره ما يقرب من (٧٠٦) مرات، بنسبة ٨٪ مـــن مجموع النعوت المستعملة، ووظفها على النحو التالي:

١ – النعت باسم المفعول من الفعل الثلاثي.

وقد ورد ذلك في شعره (٢٣٣) مرة، بنسبة ٣٣٪ من مجموع اسم المفعول المســـتعمل فـــي شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "في المحراب":[٤]

ما المدمع المسفوح من أجفانه   إلا حبائـــل عفـــةٍ، وتحابـــي

٢ – النعت باسم المفعول من الفعل غير الثلاثي.

وقد ورد ذلك في شعره (٣٦٦) مرة، بنسبة ٥١,٨٪ ، ومن ذلك قول الشـــاعر فـــي قصـــيدة "صوت المعركة":[٥]

.. واعصف على قلبي،

على دربي،

على وتري المصفد في حبالك!

٣- النعت بـــ "فعيل" نيابة عن "مفعول".

وذلك في موضعين ومائة موضع (١٠٢) بنسبة ١٤٪.

---

(١) النحو الوافي: ٣/ ٢٧١
(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ١٢٣
(٣) النحو الوافي: ٢٧١/٣
(٤) الأعمال الكاملة: ١/ ٣٨
(٥) السابق: ٣/ ١٥٤٥

ويأتي "فعيل" نيابة عن "مفعول"، وهو كثير، ولكن مع كثرته مقصور على السماع كما نص ابن مالك، (1) وتابعه الأشموني قائلاً: ومجيء "فعيل" بمعنى "مفعول" كثير في لسان العرب، وعلى كثرته لم يقس عليه بإجماع". (2)

وكما سبق فإن لصيغة "فعيل" معنيين مرتبطين بهـا، أحدهما، الدلالة علـى الأوصـاف الثابتـة، والآخر، المبالغة في الحدث وتكراره من صاحبه حتى صار طبيعة فيه. (3)

وفي نيابتها عن "مفعول" فإنها تدل على أن الوصف قد وقع على صاحبه بحيث أصـبح سجية له، أو كالسجية، ثابتاً أو كالثابت. والفرق الدلالي بينها وبين "مفعول"، أنها لا تطلق إلا إذا اتصف صاحبها بها، بينما تحتمل "مفعول " الحال والاستقبال وتحتمـل غيرهمـا، كمـا أن "فعيل" تدل على الثبوت أو على معنى قريب منه بخلاف صيغة "مفعول" الدالة علـى الحـدوث والتجدد. (4) ولذلك قال سيبويه: "وتقول شاة رمي إذا أردت أن تخبر أنها قد رميت". (5) فضـلاً عن أن "فعيل" أبلغ من "مفعول" كما يقول ابن هشام: "وأقيم "فعيل" مقام "مفعول" لأنه أبلغ منه؛ ولهذا لا يقال لمن جرح في أنملته جريح ويقال له مجروح. (6)

و "فعيل" بمعنى "مفعول" مما يستوي فيه المذكر والمؤنث، (7) نحو: "مررت برجل جريح وامرأة جريح، وفتاة كحيل، وفتى كحيل، وامرأة قتيل، ورجل قتيل" فناب جريح، وكحيل، وقتيـل عـن مجروح، ومكحول، ومقتول.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "محمد لاقى عليها المسيح": (8)

فلسطين في الأرض كبر جريح
وترنيمة رددتهـا السفـوح

كما أنه استعمل "فعيل" نيابة عن "مُفْعَل". ومن ذلك قوله في قصيدة "الله والزمن (رمضان)": (9)

وهذا المعجز العالي الرخيـم
أذان الله والذكـر الحكيـم..
تـلاه في سكـون الليل تالٍ

---

(1) شرح التسهيل: 3/ 88
(2) حاشية الصبان على شرح الأشمون: 2/ 478، وراجع :شرح ابن عقيل: 3/114
(3) التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية: 263
(4) الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل: 153، 154
(5) الكتاب: 3/ 648
(6) شرح شذور الذهب: 100
(7) حاشية الصبان على شرح الأشموني: 2/ 477، و شرح ابن عقيل: 3/115
(8) الأعمال الكاملة: 3/ 1417.
(9) السابق: 4/ 1767.

فكـاد لهوله تهوي النجـــومُ

٤- النعت بـ "فاعل" نيابة عن "مفعول".

وذلك في خمسة مواضع، بنسبة ٠,٧٪ من مجموع اسم المفعول المنعوت به في شعره.

وقد أتى "فاعل" بمعنى اسم المفعول في القرآن الكريم ، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿خلق من مـاء دافق﴾ [الطارق / ١٦] ، أي: مدفوق ، وقوله تعالى: ﴿عيشة راضية﴾ [الحاقة /٢١، القارعة/ ٧] . أي: مرضية، وإن كان هناك من النحاة من يرى أن الأولى فـي ذلـك أن يكـون علـى النسب، أي: من ماء ذي دفق، وعيشةٍ ذات رضى.(١)

ومما جاء فيه "فاعل" بمعنى "مفعول" في شعر محمود حسن إسـماعيل، قولـه فـي قصـيدة "عروس النيل":(٢)

سارت إلى جدولها الدافق   سير الكرى في مقلة العاشق

وقوله في القصيدة نفسها:

تمتح بالجـرة من منهـلٍ   صافٍ كريق الكوثر الدافـق

(١) شرح الكافية للرضي: ٣/ ٤٨٥، و الخصائص: ١/١٥٢، ١٥٣.
(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٤٥

٥- أفعل التفضيل.

يصاغ أفعل التفضيل بالشروط التي حددها النحاة؛ [١] وذلك للدلالة على أن شيئين اشتركا في معنى من المعاني، وزاد أحدهم على الآخر فيه.

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل أفعل التفضيل نعتاً في شعره في ستة وخمسين موضعاً، بنسبة ٦,٠٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وبذلك يُعد أقل المشتقات المنعوت بها. ومنه قوله في قصيدة "البومة والملحد": [٢]

فهي من الأضواء في بُلجةٍ   ضحياء، أبهى من سنا الفرقدِ

ومنه قوله في قصيدة "القاهرة تغني": [٣]

القائد الأعلى أهاب بجيشهِ   فارتج بين مدارع ومغافر

---

(١) راجع: شرح التسهيل: ٣/٥٠، و شرح الكافية للرضي: ٣/٥١٢، و حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٣/ ٦٢

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ١٤١

(٣) السابق: ١/ ٥٨٤

النعت السببي.

ينقسم النعت إلى قسمين تبعاً للمعنى الذي يكمل به المتبوع، فإن كان ذلك المعنى في نفس متبوعه فهو النعت "الحقيقي"، وإن كان في اسم بعد النعت له صلة وارتباط بالمتبوع فهو النعت "السببي".(1) يقول ابن يعيش: "اعلم أنهم يصفون الاسم بفعل ما هو من سببه، كما يصفونه بفعله، والغرض بالسبب ههنا الاتصال، أي بفعل ما له به اتصال، وذلك نحو قولك: "هذا رجل ضاربُ أخوه زيداً، وشاكر أبوه عمراً، لما وصفته بضارب ورفعت به الأخ وأضفته إلى ضمير الموصوف صار من سببه، وحصل بذلك من الإيضاح والبيان ما يحصل بفعله".(2)

ويرى السهيلي أنه إذا نعت الاسم بصفة هي لسببه، فإن فيه ثلاثة أوجه:(3)

<u>الوجه الأول</u>: أن تقول: "مررت برجل حسن أبوه" بالرفع، وهذا هو الأصل ؛ لأن الحسن ليس له فيجري صفة عليه.

<u>الوجه الثاني</u>: أنهم تدرجوا من ذلك إلى أن قالوا: "مررت برجلٍ حسنٍ أبوه" ، فأجروه نعتاً على الأول.

<u>الوجه الثالث</u>: أن تقول: "مررت برجل حسن الأب" ، فيصير نعتاً للأول ، وتضمر فيه ما يعود عليه.

وهذا ما يفترضه برجشتراسر ؛ إذ يرى أنه في قولك: "مررت برجال وجوهم حسنة" قد قدم الخبر، فصارت: برجال حسنة وجوههم، ثم أتبعوا كلمة "حسنة" الاسم السابق لها ، كأنها وصفها ، فأصبحت: برجالٍ حسنةٍ وجوههم.(4)

ويرى البعض أن النعت السببي نمط تعبيري يحقق هدفاً مزدوجاً ، وذلك عن طريق زرع الصفة بين موصوفين ، فهو يتعلق بما قبله عن طريق ارتباطه بما يتصل به بعده.(5)

وقد نعت الشاعر بالنعت السببي ما يقرب من (٤٧٢) مرة، بنسبة ٥,٣٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وذلك من الوجهين السابقين: الثاني والثالث. ومنه قوله في قصيدة "شعر":(6)

نـور ! ونـار .. روضـة ! وجهنم وسطـور فـن <u>معجز إفصاحها</u>

---

(١) النوابع بين القعدد و نحدمة: ٣٢
(٢) شرح المفصل: ٣/ ٥٤، وراجع: شرح الكافية للرضي: ٣٢٦/٢، و حاشية الصبان: ٩٠/٣
(٣) نتائج الفكر في النحو: ١٦٦
(٤) التطور النحوي للغة العربية: لبرجشتراسر ص ١٤٨
(٥) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: د. محمد عبدالمطلب ص ٢٤٤
(٦) الأعمال الكاملة: ١/ ٣٨٦

وقوله في قصيدة "الأرض":(١)

دهـــم الفجر ليلها بصباح   مشرق البعث ، زاخر النهضات

(ب) **النعت بشبه المشتق.**

ذكر النحاة أنه لا فرق بين أن يكون النعت مشتقاً وغير مشتق، إذا كان وضعه لغرض المعنى عموماً.(٢) والمقصود بشبه المشتق، كل الأسماء الجامدة التي تشبه المشتق في دلالتها على معناه، والتي تُسمى الأسماء المشتقة تأويلاً.(٣) وقد وظفها محمود حسن إسماعيل في شعره توظيفاً دالاً على نحو ما سيتضح لنا:

١- النعت باسم الإشارة.

اتفق النحويون على جواز النعت باسم الإشارة غير المكاني، (٤) وهذا مذهب البصريين، فذكر أبو علي الفارسي أنه مما يوصف به العلم الخاص: المبهم نحو: "مررت بزيد هذا، وبعمرو ذاك" (٥)، وذلك – كما يقول ابن يعيش –: "لأن اسم الإشارة وإن لم يكن مشتقاً فهو في تأويل المشتق والتقدير: بزيد المشار إليه أو القريب ... فإذا قلت: ذاك ، فتقديره: البعيد أو المتنحي ونحو ذلك". (٦) فضلاً عن أن تأويل اسم الإشارة بالمشتق ينبئ عن أن فيه طاقة فعلية تجعله يقع موقع المشتق.(٧)

واستدل المجوزون بقوله تعالى: (٨) ﴿إني أريد أن أنكحك إحدى ابنتي هاتين﴾ [القصص /٢٧] ، وقوله تعالى: ﴿بل فعله كبيرهم هذا﴾ [الأنبياء /٦٣]، وقوله تعالى: ﴿فذوقوا بما نسيتم لقاء يومكم هذا﴾ [السجدة /١٤].

أما مذهب الكوفيين، فهو عدم جواز النعت باسم الإشارة أو نعته، وتابعهم في ذلك السهيلي، ونقل عن الزجاج تخريج ما ظاهره ذلك على البدل أو عطف البيان. (٩) كما ذهب السيوطي إلى ذلك حيث قال: "ومما لا ينعت ولا ينعت به الإشارة، أما الثاني ؛ فلأنه جامد، ولا يتصور فيه الإضمار، وأما الأول ؛ فلأن غالب ما يقع بعده جامد".(١٠)

---

(١) السابق: ٢/ ٩٩٠

(٢) شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٥

(٣) النحو الوافي: ٣/ ٤٥٨

(٤) أما أسماء الإشارة المكانية مثل (هنا- ثم) فظروف أمكنة، لا تقع بنفسها نعتا؛ لأن مهمتها تختلف عن مهمة النعت، ولكنها تتعلق بمحذوف يكون هو النعت. ولكن يرى الأستاذ/ عباس حسن أنه من التيسير المقبول أن يقال للاختصار: الظرف نعت. انظر:النحو الوافي: ٤٥٨/٣

(٥) الإيضاح العضدي: لأبي على الفارسي ١/ ٢٨٩

(٦) شرح المفصل: ٥٧/٣، و شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٨، ٣٣٧

(٧) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٥

(٨) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/ ٣٧٥، و البحر المحيط: ٧/ ٢٠٢

(٩) المساعد على تسهيل الفوائد: ٢/ ٤١٩

(١٠) همع الهوامع: ٢/ ١١٩

ولكن ما ورد في القرآن الكريم يؤيد ما ذهب إليه الجمهور ، من جواز النعت باسم الإشارة غير المكاني. وقد استعمل محمود حسن إسماعيل النعت باسم الإشارة مرتين، بنسبة ٠,٠٢٪ ، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بغيرها في شعره.

أولاهما: قوله في قصيدة "راهب النخيل":[١]

وصبك هذا النخل .. إني أحبه ... وبي ما به: وجد لبلواك ساعرُ

والثانية في قوله في قصيدة "موسيقا من الشهداء":[٢]

بوجودهم .. ووجودهم هذا التراب الحر يصرخ تحتهم،
إن لم أكن حراً فلا داست على وجهي عروبة وجههم

والنعت باسم الإشارة في الموضعين السابقين قد أضفى على المعنى ما جعله أكثر تأكيداً في الموضع الأول، وأغزر دلالة في الموضع الثاني.

ففي البيت الأول يتوجه الشاعر بكلامه إلى الغراب الذي لا يحط إلا على النخل ؛ فجعله صومعة له ينعق فيها ويصيح. ويجعل الشاعر من النخل عاشقاً للغراب ومعشوقاً له، ولا يضح هذا العشق إلا بإضافة كلمة (صب) إلى (كاف المخاطب) العائدة على الغراب، فتبين هذه الإضافة أن هذا العشق لا يكون إلا للغراب من بين هذه المخلوقات. وربما كان عشق النخل للغراب غريباً، إلا أن الشاعر سرعان ما يزيل هذه الغرابة المحتملة ويؤكد ذلك باسم الإشارة الواقع نعتاً.

وفي الموضع الثاني يصور الشاعر موقف الشهداء الذين عرفوا طريق الخلد، فاتجهوا إليه، وضحوا في سبيله بعمرهم وبروحهم، وبكل ما وهبته الحياة لهم، بالنور، وبالحب، وبالدم، وبالروح، بل بوجودهم ذاته؛ لأن هذا الوجود ليس له قيمة دون هذه التضحية؛ لأنه وجود ذليل مهين مكبل بالأغلال، فلم يشعروا فيه بالحرية فوق أرضهم وتحت سمائهم، مما جعل التراب نفسه يصرخ من سوء هذا الوجود. يتضح ذلك المعنى من خلال السكتة التي توحي بها النقطتان في البيت الأول، وكأنها استعداد لموقف تعبيري جديد يحتاج إلى سكون مطلق تتبعه صرخة عالية دالة على الغضب المسيطر على الشاعر؛ وذلك لأن النقط كثيراً ما تعطي مؤشراً على كثرة الاحتمالات الدلالية التي يخفيها الشاعر تعبيرياً، وإن ظهرت دلالتها في المستوى العميق.[٣] أو أن الشاعر يختزل الفراغ؛ لقتل الصمت اللغوي، وإسقاط الثرثرة

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ٤١٢

(٢) السابق: ٤/ ١٩٦٨

(٣) بناء الاسلوب في شعر الحداثة: ٢٨٩

في الكلام؛[1] فتصبح النتيجة لوناً من التكثيف الدلالي. هذا فضلاً عن الوقوف على اسم الإشارة "هذا" وتنغيمه والضغط عليه ضغطاً يؤكد مهانة هذا الوجود وحقارته إذا لم يقدم فداء لهذا التراب حتى يعود حراً أبياً.

٢- النعت بـ "ذو" وفروعها.

ينعت بـ "ذو" المضافة، بمعنى صاحب؛ فهي تؤدي ما يؤديه المشتق من المعنى. ومثل "ذو" فروعها: (ذوا- ذوَي- ذوو- ذوِي- ذات- ذاتا- ذوات).[2]

ومن حيث دلالتها، فإن النعت بـ "ذو" وفروعها أبلغ من النعت بصاحب، ولذلك لم يجئ في صفات الله صاحب.[3] ويؤتى بـ "ذو" وما بمعناها وصلة إلى وصف الأسماء بالأجناس، قال الأندلسي: "اعلم أن "ذو" إنما استعمل في الكلام وصلة إلى الوصف بأسماء الأجناس كما وضع (الذي) وصلة إلى وصف المعارف بالجمل، فأرادوا أن يقولوا: زيد المال، فوجدوا هذا يقبح في اللفظ والمعنى، أما اللفظ فلأنهم جعلوا ما ليس بمشتق مشتقاً لأن الصفة حقها أن تكون مشتقة، وأما قبحه من حيث المعنى فلأنهم جعلوا ما كان قوياً ضعيفاً؛ لأن الأجناس هي القوية، فلما جعلوها صفة صارت ضعيفة ....، فلما اجتمع فيها هذا القبح اللفظي والمعنوي جاؤوا باسم يكون معناه فيما بعده فجعلوه صفة في اللفظ، وهم مريدون الصفة باسم الجنس الذي بعده"[4]؛ لذا يرى "الرضي" أن "ذو" مما وضع للدلالة على معنى في متبوعة في جميع استعمالاته، كالاسم المنسوب "فإن لهما موصوفاً في جميع المواضع إما ظاهراً، أو مقدراً". [5]

واختلف النحاة في المنعوت بـ "ذو" من حيث التنكير والتعريف، فمنهم من ذهب إلى أن "ذو" وصلة إلى وصف النكرات، قال الأزهري: "وذو بمعنى صاحب ينعت بها النكرات..."[6]، وقال ابن القيم: "..."ذو": وضعوه وصلة إلى وصف النكرات بأسماء الأجناس غير المشتقة".[7] وأصحاب هذا الرأي قلة، أما أكثر النحاة فهم على أن "ذو" تأتي وصلة إلى وصف النكرة، وقد دخلت على المعرف بـ (أل)، لا على ما أصله التعريف، كالمضمر، والعلم، فلا تقول: ذو زيد، ولا ذوه.[8] وهذا ما يؤيده القرآن الكريم حيث جاء فيه الوصف بـ "ذو" وما بمعناها للنكرة والمعرفة، ومنه قوله تعالى:﴿ وطعاماً ذا غصة﴾ [المزمل/ ١٣]، وقوله تعالى: ﴿فأنبتنا به

(١) شفرات النص: ٧٠
(٢) النحو الوافي: ٣/ ٤٥٨، ٤٥٩
(٣) البحر المحيط: ٢/ ٣٧٩، ودراسات لأسلوب القرآن الكريم : مجلد ١٠/ ٣٧٢
(٤) الأشباه والنظائر: ٣٥٥/١، ٣٥٦، و ارتشاف الضرب: ٢/ ٥٨٦، و شرح المفصل: ٥٣/١
(٥) شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٦
(٦) شرح التصريح على التوضيح: ٢/ ١١١
(٧) الأشباه والنظائر: ١/ ٣٥٧، وانظر: نتائج الفكر في النحو: ١٣٦
(٨) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: المجلد ١٠/ ٣٧٣- ٣٧٥

حدائق ذات بهجة﴾ [النمل/ ٦٠] ، وقوله: ﴿وربك الغني ذو الرحمة﴾ [الأنعام/ ١٣٣] ، وقوله تعالى: ﴿والحب ذو العصف والريحان﴾ [الرحمن /١٢].

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل النعت بـ "ذات ، وذوات" إحدى عشرة مرة، بنسبة ١,٠٪، استعمل منها نعوتاً للنكرة ثلاث مرات، وللمعرفة ثماني مرات. ومن ذلك قوله في قصيدة "الأرض":(١)

وجنتي الخالدة الوجود
ذات الضحى الأول في الخلود

وقوله في قصيدة "المعبد المرجوم":(٢)

وكل زاويةٍ فيه لها ألم
وقصة ذات تاريخ ترردده!

(١) الأعمال الكاملة للشاعر: ٤/ ١٨٥٩

(٢) الأعمال الكاملة: ١/ ٨٠٥

٣-النعت باسم الموصول.

لا خلاف في النعت باسم الموصول المبدوء بهمزة وصل نحو: "الذي"، و "التي"، و "اللاتي"، وبابها. أما "من" و "ما" ففي النعت بهما خلاف، والصحيح- كما يرى الأستاذ عباس حسن- جوازه، نحو: (وقف من خطب الفصيح)، و (استمع الحاضرون إلى ما قيل الرائع).(١)

وقد لاحظ "الرضي" أن اسم الموصول المختص يأتي دائماً مصاحباً لمعنى يتصف به منعوت ظاهر أو مقدر،(٢) فاسم الموصول في قولك: "حضر الذي يقول الحق" صفة لموصوف مقدر، وإن كان يبدو في موقع الفاعل؛ فالفعلية- إذن- في اسم الموصول ملازمة له، وإن وقع موقع الأسماء؛ لأنه دوماً يؤول بمشتق.(٣)

والغرض من النعت باسم الموصول التوصل إلى وصف المعارف بالجمل، كما توصلوا بـ "ذو" إلى الوصف بأسماء الأجناس على نحو ما سبق. معنى ذلك أنك إذا قلت: "مررت بزيد الذي أبوه منطلق"، فقد توصلت بـ "الذي" إلى أن أبنت زيداً من غيره، بالجملة التي هي قولك: "أبوه منطلق"، ولولا "الذي" لم تصل إلى ذلك.(٤) ويزيد عبد القاهر الجرجاني ذلك المعنى بياناً بقوله: "والقول البين في ذلك أن يقال: إنه إنما اجتلب حتى إذا كان قد عرف رجل بقصةٍ و أمر جرى له، فتخصص بتلك القصة وبذلك الأمر عند السامع، ثم أريد القصد إليه، ذكر "الذي"، ويفسر هذا الكلام قائلاً: "تفسير هذا أنك لا تصل "الذي" إلا بجملةٍ من الكلام قد سبق من السامع علم بها، وأمر قد عرفه له، نحو أن ترى عنده رجلاً ينشده شعراً فتقول له من غدٍ: "ماذا فعل الرجل الذي كان عندك بالأمس ينشدك الشعر؟".".(٥)

وهذه إشارة ذكية سبق بها عبد القاهر الجرجاني إلى دور الموصولات الاسمية في تماسك النص عن طريق الإحالة إلى مرجعية قبلية ، وارتباطها بما بعدها عن طريق الضمير الواجب وجوده في جملة الصلة، وهذا ما أكده علماء اللغة النصيون في العصر الحديث.(٦)

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل اسم الموصول نعتاً في مائة وتسعة مواضع، بنسبة ١,٢٪ من النعوت الكلية. من ذلك قوله في قصيدة "المغرب الثائر":(٧)

همة الأبطال والبأس الذي   كان للأبطال خمراً ودنانا

(١) النحو الوافي: ٣/ ٤٥٩، ٤٦٦

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٣٦/٢

(٣) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٨

(٤) دلائل الإعجاز: ١٩٩، و نتائج الفكر في النحو: ١٣٦ - ١٣٨، و أسرار العربية: ٣٨٢، و مغنى اللبيب: ٦٥١/٢

(٥) دلائل الإعجاز: ٢٠٠

(٦) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: د. صبحي إبراهيم الفقي ١٣٨/١

(٧) الأعمال الكاملة للشاعر: ٩٥٤/٢

وقوله في قصيدة "لما رآك الحيارى":[1]

واسمع أناشيدي اللاتي وقفت بها   أساجل السحر ترهيباً وسلطاناً

٤-النعت بالاسم المنسوب.

أجمع النحاة على جواز النعت بالاسم المنسوب، بل إن من النحاة من جعل للنعت به مزية على غيره من الجاري مجرى المشتق ؛ وذلك لكثرة الحاجة إليه في المفرد، والمثنى، والمجموع، والمذكر، والمؤنث.[2]

وعد ابن جني النعت بالاسم المنسوب من ضروب التوكيد، وذلك من خلال إشباع معنى الصفة الذي تضفيه الياء المشددة على الاسم المنسوب؛[3] وذلك لأن في الزيادة اللفظية لـ "ياء النسب" زيادة معنوية كبيرة؛ "إذ يصير اللفظ بصورته الجديد مركباً من الاسم الذي يدل على مسماه، ومن الياء المشددة التي تدل على أن شيئاً منسوباً لذلك الاسم، أي مرتبطاً به بنوع ارتباط يصل بينهما؛ (كقرابة، أو صداقة، أو نشأة، أو صناعة) أو غير هذا من أنواع الروابط والصلات، فمن يسمع لفظ "محمدي"، لا بد أن يفهم سريعاً أمرين معاً، هما: "محمد" الدال على مسمى، وشيء آخر منسوب إلى محمد، أي متصل به بطريقة من طرق الاتصال".[4] واتفق النحاة على أن صيغ النسب ينعت بها النكرات والمعارف على حد سواء، تقول: مررت برجل دمشقي،[5] وبالرجل الدمشقي، كما أنها تأتي نعتاً حقيقياً أو سببياً، فيقال: "مررت برجل عربي أبوه، عجميةٍ أمه".[6] وتؤول بمشتق اسم مفعول مع الصيغة القياسية، وغيره مع الصيغ السماعية نحو: (بقال، ولابن).

وتدل كذلك هذه الصيغ على المعنى وصاحبه معاً؛ ولذلك قد يحذف معها الموصوف، فتحل محله وتعرب بإعرابه، وتحتفظ مع ذلك بمعناها الفعلي.[7]

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بالاسم المنسوب في مائة وثلاثة عشر موضعاً، منها ثمان وثمانون مرة بالاسم المنسوب الحقيقي، ومنه قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":[8]

حضنته على الضنى قرية نامت   على شط جدولٍ ريفي

وخمس وعشرون مرة بالمنسوب السببي المضاف، ومنه قوله في قصيدة "قصة القناة":[1]

---

(١) السابق: ٥٠١/١
(٢) شرح الكافية الشافية: لابن مالك ٥١٨/١
(٣) الخصائص: ١٠٤/٣، ١٠٥
(٤) النحو الوافي: ٧١٣/٤
(٥) شرح التصريح على التوضيح: ٢/ ١١١، و حاشية الصبان: ٣/ ٩١ ، و شرح المفصل: ٣/ ٤٨، و ارتشاف الضرب: ٥٨٦/٢
(٦) شرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥١٨/١
(٧) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٤٨
(٨) الأعمال الكاملة للشاعر: ٥٢/١

وسـل القنـاة .. فـإن قصتـها	أشجى من الأوتـار فـي أذنـي
لعـظـام أجـدادي سـمعت بـها	أسـطـورة مصـريـة الشـجـن

٥- النعـت بـ "أي".

أجمع النحاة على جواز النعت بـ "أي" على أن ينعت بها النكرة فقط، واشترطوا للنعت بها أن يكون القصد من النعت المدح[٢] نحو: "مررت برجل أي رجل" أي: كامل في صفات الرجال أو الرجولية.

ويرى "الرضي" أن "أي: رجل لا يدل بالوضع على معنى في متبوعه، بل هو منقول عن "أي" الاستفهامية، وذلك أن الاستفهامية موضوعة للسؤال عن التعيين، وذلك لا يكون إلا عن جهالة المسؤول عنه، فاستعيرت لوصف الشيء بالكمال في معنى من المعاني والتعجب من حاله. والجامع بينهما أن الكامل البالغ غاية الكمال بحيث يتعجب منه؛ يكون مجهول الحال بحيث يحتاج إلى السؤال عنه؛ ... ولهذا المعنى شرط في "أي" الواقعة صفة أن تكون صفة للنكرة حتى تضاف إلى النكرة، لأن المضافة إلى المعرفة ليس فيها إبهام كامل، إذ معنى: "أي الرجلين هو"؟ من هو من بين هذين الرجلين، وكذا "أي الرجال" بخلاف "أي رجل هو"؟ فمعناه: أي فرد هو من أفراد هذا الجنس".[٣]

وقد استعمل الشاعر "أي" نعتاً خمس مرات في شعره، منها قوله في قصيدة "سنبلة تحتضر":[٤]

كـان لـلـراعـي بـه شـد	و، ولـلـنـحـل تـغـنـي
ولـفـلاحـي بـه .. ويـ	ـلاه! فـن أي فـن ..

يصور الشاعر غرس الفلاح بالفن، ويصفه بـ "أي" التي تدل على بلوغ الغاية في ذلك؛ فهو طب بفن الثرى، ولولاه ما أمرع وادي النيل.

---

(١) السابق: ٢/١٠١٧

(٢) شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٧

(٣) السابق: نفسه، وانظر: الخصائص: ٣/٢٦٩، و نتائج الفكر في النحو: ١٥٧ ، و مغني اللبيب: ١/٩٢

(٤) الأعمال الكاملة للشاعر: ١/ ٤٣٤

٦- النعت بـ (جِدّ).

ينعت بـ "جد" على أن تضاف إلى مثل متبوعها لفظاً ومعنى، نحو: "أنت الرجل جد الرجل"، ومثلها "كل"، و"حق"؛ فيقال: "أنت الرجل كل الرجل، وحق الرجل"؛ هذا هو الأغلب الأحسن، ويجوز على ضعف: "أنت المرء كل الرجل، وجد الرجل، وحق الرجل".(١)

ولا تتبع هذه الألفاظ الثلاثة غير الجنس، فلا يقال: "أنت زيد كل الرجل"؛ وذلك لأن الوصف بها كالتأكيد اللفظي، وليس في زيد معنى الرجولية حتى يؤكد بكل الرجل.(٢)

وينعت بهذه الألفاظ النكرة والمعرفة، ويطرد النعت بها ولا يتوقف على سماع.(٣)

ومعنى هذه الألفاظ على الكمال والتناهي وبلوغ الغاية فيما يوصف به من الخلال، فقولك: "أنت الرجل جد الرجل" أي: كأن ما سواك هزل، و"كل الرجل" أي: أنه اجتمع فيه من خلال الخير ما تفرق في جميع الرجال، و "حق الرجل"، أي: من سواك باطل.

وكما يقصد بها المدح فإنها تساق للذم، فيقال: "أنت اللئيم جد اللئيم، وحق اللئيم".(٤)

وقد نعت الشاعر بـ (جد) مرتين في شعره بنسبة ٠,٠٢٪، الأولى، قوله في قصيدة "في المحراب":(٥)

أو أشغلتك منى المقاصير العلا ... ومباهج للمال جد كذاب

والأخرى قوله في قصيدة "أحزان الغروب":(٦)

رايات مصر تهادت كي تشيعه ... بلاعج من أساها جد مشبوب

ففي البيتين السابقين نجد أن النعت بـ "جد" جاء ملائما لسياق الكلام ففي البيت الأول يصف الشاعر محاسن المال ومفاتنه بأنها قد بلغت مبلغا عظيما من الخداع والكذب؛ ومن ثم ينبغي ألا نفتن بها أو نخدع أنفسنا بالجري وراءها ولاسيما أنه يوجه حديثة إلى محبوبته ساكنة القصر التي يخشى أن تكون قد شغلت عنه بمفاتن الدنيا الخادعة من قصور محصنة وأموال طائلة فيذكرها الشاعر بان تلك المفاتن ما هي إلا زينة من زينتي الحياة الدنيا الفانية.

(١) شرح الكافية للرضي: ٣١٨/٢، و شرح الكافيه الشافية لابن مالك: ٥١٨/١
(٢) شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٨
(٣) شرح التسهيل لابن مالك: ٣١٥/٣، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١١/٢
(٤) شرح الكافية للرضي: ٢/ ٣١٨
(٥) الأعمال الكاملة للشاعر: ٤٣/١
(٦) السابق: ١/ ١١٨

وفي البيت الثاني نراه يتحدث عن السكون الذي يخيم على قريته إذا ما حانت ساعة الغروب وعزم النهار على الرحيل، فيسود الصمت، ويعم السكون أرجاء الأرض، وهو سكون أشبه بالسكون التابع لتشييع فقيد عزيز على النفس، فيبدو الناس وكأنهم يشيعونه بأفئدة محرقة قد بلغت الغاية في ذلك من شدة حزنها وأساها.

٧ – النعت بالمصدر.

ينفرد النعت بالمصدر بمزية دون المشتق، ومع ذلك لم يعصم من خلاف النحويين حوله من حيث كونه سماعياً أو قياسياً.

فهناك من النحاة من قصره على السماع، منهم الرضي، حيث جعل الوصف به من السماعي الشائع الكثير،(١) وكذلك الأزهري حيث يقول: "... وهو كثير ومع كثرته يقتصر فيه السماع".(٢)

ومنهم من جعل الوصف به من غير المطرد، ومن هؤلاء ابن مالك، فمع إقراره بمزية المصدر على غيره نراه يقول: "وغير المطرد النعت بالمصدر"(٣)، ثم يعلق على ذلك بقوله: "... فإن السماع فيه متبوع، واطراده ممنوع".(٤) وذهب إلى أكثر من هذا في شرحه على الكافية، إذ يقول: "ومن النعت بما حقه في الأصل ألا ينعت به: النعت بالمصدر...".(٥) وكذلك أبو حيان الأندلسي إذ يقول: "وغير المطرد النعت بالمصدر".(٦)

وفي مقابل هذه الآراء نجد فريقا آخر من النحاة يستحسن النعت بالمصدر، ويكشف عن مزيته الخاصة، وبلاغته في أداء الغرض الدلالي. من هؤلاء ابن جني، الذي يرى أن الوصف بالمصدر من التمكين والتوكيد للصفة؛ "فإذا قيل: رجل عدل، فكأنه وصف بجميع الجنس مبالغة؛ كما تقول: استولى على الفضل، وحاز جميع الرياسة والنبل، ولم يترك لأحد نصيباً في الكرم والجود، ونحو ذلك. فوصف بالجنس أجمع؛ تمكيناً لهذا الموضع وتوكيداً". (٧) بل يجعل ابن جني الوصف بالمصدر مما تجاذب فيه الإعراب والمعنى؛ وذلك نحو قولك: هذا رجل دنف، وقوم رضا، ورجل عدل. فإن وصفته بالصفة الصريحة قلت: رجل دنف، وقوم مرضيون، ورجل عادل. هذا هو الأصل. وإنما انصرفت العرب عنه في بعض الأحوال إلى أن وصفت بالمصدر لأمرين: أحدهما صناعي، والآخر معنوي. أما الصناعي، فليزيدك أنساً بشبه المصدر

---

(١) شرح الكافية للرضي: ٣٢٠/٢
(٢) شرح التصريح على التوضيح: ١١٣/٢
(٣) شرح التسهيل: ٣١٣/٣، و حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٩٣/٣
(٤) شرح التسهيل: ٣١٥/٣
(٥) شرح الكافية الشافية: ٥١٩/١
(٦) ارتشاف الضرب: ٥٨٧/٢
(٧) الخصائص: ٢٠٢/٢

للصفة التي أو قعته موقعها، كما أُوقعت الصفة موقع المصدر في نحو قولك: أقائماً والناس قعود (أي تقوم قياماً والناس قعود) ونحو ذلك.وأما المعنوي، فلأنه إذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل، وهذا معنى لا تجده، ولا تتمكن منه مع الصفة الصريحة".[1]

كذلك ذهب ابن يعيش إلى أنه يوصف بالمصادر كما يوصف بالمشتقات، وذلك للمبالغة، كأنهم جعلوا للموصوف معنى المصدر ذاته؛ لكثرة حصوله منه.

واشترط النحويون للنعت بالمصدر عدة شروط:[2]

١- ألا يكون مصدراً ميمياً، أي المبدوء بميم زائدة في أوله؛ لأن المصدر الميمي لا ينعت به مطلقاً.

٢- أن يكون مصدرَ ثلاثيٍّ.

٣- أن يلتزم فيه الإفراد والتذكير، فلا يثنى ولا يجمع ولا يؤنث؛ لأنه جنس يدل بلفظه على القليل والكثير.

وللنحويين في تأويل المصدر الواقع نعتاً ثلاثة أوجه:[3]

١- الوجه الأول: أن المقصود هو المصدر نفسه الدال على المبالغة، فإذا قلت: هذا قاض عدل، فقد جعلت القاضي محل العدل مبالغة وادعاء.

٢- الوجه الثاني: أن المصدر مؤول بالمشتق (اسم فاعل، أو اسم مفعول)، فإذا قلت: هذا رجل عدل أو رضا، فهو مؤول بـ "عادل، مرضي".

٣- الوجه الثالث: أن الكلام على تقدير مضاف محذوف، وعلى هذا فقولك: هذا رجل عدل، أي: ذو عدل، فحذف المضاف وأقيم المضاف إليه مقامه.

وقد ورد النعت بالمصدر في القرآن الكريم في مواضع عديدة، منها قوله تعالى: ﴿وردوا إلى مولهم الحق﴾ [يونس/ ٣٠] ، وقوله تعالى: ﴿فذلكم الله ربكم الحق﴾ [يونس/ ٣٢].

مما سبق يتضح أن النعت بالمصدر ينبغي ألا يكون مقصوراً على السماع، وأن يجعل مما يقاس عليه؛ لمزيته الخاصة التي انفرد بها دون المشتق.[4]

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل المصدر نعتاً في شعره تسع عشرة مرة، بنسبة ٢,٠٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "هدير البرزخ":[5]

---

(١) السابق: ٣/ ٢٥٩، ٢٦٠

(٢) التوابع في الجملة العربية: ٥٢، و التوابع بين القاعدة والحكمة: ٥٧

(٣)التوابع في الجملة العربية: ٥٢، ٥٣

(٤) النحو الوافي: ٤٦٢/٣

(٥) الأعمال الكاملة للشاعر: ٣/ ١٦٣٨

هنا المشرق الحق .. فيه الضياء
وفيه الرجاء، وفيه الأمان!!

ومنه كذلك قوله في قصيدة "الله":[1]

هو النفس في تمتمات الصلاه
هو الرنم الصدق فوق الشفاه

ففي الموضع الأول يتحدث الشاعر عن وطنه الأكبر (الوطن العربي)، ويصفه بهذا المصدر "الحق" ليدل على أن الموصوف كأنه مخلوق من ذلك الفعل؛ فوصف بجميع جنس الحق، وأن كل ما سواه باطل. فوجود هذا المشرق حق؛ فهو مهبط الديانات السماوية، وسار على أرضه الأنبياء والمرسلون، ولكنه حق سليب، اغتصبه الأعداء فصار كأنه حق لهم. وكأني بالشاعر يُذَكِّر أبناء الشرق بأحقية الوطن العربي في الوجود ذاته، وفي الحرية التي يجب أن يتمتع بها أهله، وفي الضياء الذي يجب أن يشق أسى الليل ويسحق الظلام؛ فيبزغ الفجر بوجود جديد، وكون وليد لا مكان فيه لغاصب مستبد، أو سالب ظلام، وجود يرفض المهانة والرق اللعين، ويرفض الهوان والاستسلام لهؤلاء الغاصبين، ويرفض إلا أن يعيش حراً أبياً ينعم بآماله التي يرجوها، والأمان الذي أنعم الله به عليه؛ لذا يقول الشاعر بعد هذه الأبيات:

أصيحوا .. وهذا أوان النفير
فإما نكون .. وإما نهون!

وأما الموضع الثاني، فقد سادت أشعار محمود حسن إسماعيل نزعة صوفية سامية تركزت في الدواوين الأخيرة على نحو خاص. وهو هنا في حوار مع النفس من أجل الوصول إلى الله من خلال الحب الإلهي الذي ألقاه الله في قلبه، وجعل من طيفه يهل كل نور. هذا النور هو الحب، والطهر، والصفو، بل هو النفس الآمنة المطمئنة الخاشعة لربها في الصلاة، وهو تطريب الصوت بالقرآن وتنغيم الشفتين له، فهذا هو التطريب الصدق بما يوحي به جنس هذه الكلمة من دلالات بالغة، فهو- دون سواه- الذي يحبه الله ورسوله، وبه تهدأ النفس، ويقر الفؤاد، وتخشع الجوارح.

---

(١) السابق: ٤/ ١٨٤٧

٨-النعت بالعدد المصوغ على وزن فاعل.

يجوز اشتقاق صيغة "فاعل" من العدد "اثنين" أو "عشرة" أو أحد الأعداد التي بينهما، فيقال: ثان، ثالث، رابع...، أما العدد "واحد" فموضوع من أول مرة على وزن "فاعل" مباشرة؛ فليس بوصف، وقيل: إنه اسم فاعل من (وحد- يحد- وحداً) أي: انفرد، فالواحد بمعنى المنفرد، أي: العدد المنفرد.(١) وبالنسبة للعدد عموماً، فقد أجاز النحاة النعت به، قال سيبويه: "ويدلك على ذلك قول العرب: "أخذ بنو فلان من بني فلان إبلاً مئة"، فجعلوا "مئة" وصفاً". (٢) وأنشد قول الأعشى:(٣)

لئن كنت في جب ثمانين قامة ... ورقيت أسباب السماء بسُلم

ويرى سيبويه أن النعت بالعدد يكون حقيقياً كما سبق، أو سببياً نحو: "مررت برجلٍ مئة إبله". ولكن زعم يونس أنه لم يسمعه من ثقة.(٤)

وجعل ابن مالك النعت بالعدد من غير المطرد، (٥) ويذكر في موضع آخر أن النعت به مما يقارب فيه الأطراد. (٦) ولكن الرضي يرى أنه من القياسي الوصف بالمقادير، (٧) نحو: "عندي رجال ثلاثة"، وقال عليه الصلاة والسلام: "الناس كإبل مائة، لا تجد فيها راحلة واحدة". (٨)

وقد جاء النعت بالعدد في القرآن الكريم في مواضع كثيرة،(٩) منها قوله تعالى: ﴿في ظلمات ثلاث﴾ [الزمر/٦]، وقوله تعالى: ﴿وكنتم أزواجاً ثلاثة﴾ [الواقعة/٧]، وقوله تعالى: ﴿تسبح له السموات السبع﴾ [الاسراء/ ٤٤].

---

(١) النحو الوافي: ٤/ ٥٥٤

(٢) الكتاب: ١/ ٢٣١

(٣) البيت للأعشى في ديوانه: ١٧٣، والكتاب: ١/ ٢٣١، وشرح المفصل: ٧٤/٢، ولسان العرب: (سبب)، و(ثمن)، و (رقا).

(٤) الكتاب: ٢٣١/١

(٥) شرح التسهيل: ٣١٣/٣

(٦) السابق: ٣١٥/٣

(٧) شرح الكافية للرضي: ٣٢٠/٢، و ارتشاف الضرب: ٥٨٧/٢، ٥٨٨، والمساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٢/٢

(٨) ورد الحديث في مسند أحمد بن حنبل: ٧/٢، ٤٤، ٧٠، ٨٠، وسنن الترمذي: آداب ٨٢، وسنن ابن ماجة: فتن ١٦

(٩) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: المجلد ٢٠٥/١٠

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل العدد نعتاً في شعره خمس عشرة مرة، بنسبة ٢,٠٪، من ذلك قوله في قصيدة "وادي النسيان":[١]

وهوى أحال الشرق قلباً ثانياً ... في صدره بأسى النوازل يشعرُ

٩- النعت باسم الجنس.

ضعف النحاة النعت باسم الجنس، قال سيبويه: وتقول: "مررت برجلٍ أسدٍ شدة وجرأة" إنما تريد مثل الأسد. وهذا ضعيف قبيح. لأنه اسم لم يجعل صفة، وإنما قاله النحويون، تشبيهاً بقولهم: "مررت بزيد أسدا شدة"."[٢] وقال في موضع آخر: "... وبعض العرب يجره كما يجر "الخز" حين يقول: "مررت برجل خز صفته"، ومنهم من يجره وهم قليل، كما تقول: "مررت برجل أسد أبوه"، إذا كنت تريد أن تجعله شديداً".[٣]

والواضح من كلام سيبويه أن جواز النعت باسم الجنس محمول على المجاز وهذا ما ذهب إليه جمهور النحاة.[٤] قال ابن مالك: ".. والنعت القائم بمسماه معنى ينزله منزلة المشتق كـ "مررت برجل أسدٍ أبوه"، و "لبست ثوباً حريراً ملمسه"، و "شربت ماء عسلاً طعمه"، تريد ماءً شديد الحلاوة، وثوباً شديد الليونة، فلو أردت أن الماء مشوب بعسل، وأن الثوب مجعول في نسجه حرير لم يجز النعت، ومن هذا النوع قول الشاعر:[٥]

وليل يقول الناس من ظلماته ... سواء صحيحات العيون وعورها

كأن لنا منه بيوتاً حصينة ... مسوحاً أعاليها وساجا كسورها

فأجرى مسوحاً وساجا مجرى سود".[٦]

وذهب أبو حيان إلى أن الوصف بالأسماء لا يطرد، وإن كان قد جاء شيء منه، [٧] ويعلل المبرد ذلك بقوله: "فحق الجواهر أن تكون منعوتة، ليعرف بعضها من بعض، وحق الأسماء المأخوذة من الأفعال أن تكون نعوتاً".[٨]

وجعل الرضي النعت باسم الجنس من غير الشائع، وهو عنده ضروب:[٩]

---

(١) الاعمال الكاملة للشاعر: ٣٢٦/١

(٢) الكتاب: ١٩٨/١

(٣) السابق: ٢٣١/١

(٤) شرح المفصل: ٤٩/٣، والأشباه والنظائر: ٢٧٤/٢، و شرح الكافيه للرضي: ٣٢١/٢، ٣٢٢

(٥) البيتان منسوبان لمضرس بن ربعي في خزانة الأدب: ٢٩١/٢، وديوان المعاني: ٣٤٣/١، وبلا نسبة في لسان العرب: (سوح)، ومسوحاً: جمع مسح وهو نسيج من الشعر الأسود. والسياج: نوع من الشجر خشبه أسود، يريد أن أعاليها أشد سواداً من جوانبها.

(٦) شرح التسهيل: ٣١٥/٣

(٧) البحر المحيط: ٧/ ٢٧١

(٨) المقتضب: ٢٦٠/٣

(٩) شرح الكافية للرضي: ٣٢١/٢، ٣٢٢

أحدها: جنس مشهور بمعنى من المعاني يوصف به جنس آخر، كقولك: "مررت برجل أسـد، قال المبرد: هو بتقدير "مثل"، أي: مثل أسد، وقال غير المبرد: بل بتأويل الجوهر في مثل هذا، بما يليق به من الأوصاف، فمعنى: "برجل أسد"، أي: جريء، و "برجل حمار" أي بليد.

وثانيها: جنس يوصف به ذلك الجنس، فيكرر اللفظ، بمعنى الكامل، نحو: "مررت برجل رجل"، أي: كامل في الرجولية.

وثالثها: جنس مصنوع منه الشيء، يوصف به ذلك الشيء، نحو: "هذا خاتم حديد" وجواز هذا على المعنى، بتأويل: معمول من حديد.

هذه أهم آراء النحاة في النعت باسم الجنس، وأغلبها على أن النعت به ضعيف، ويحمل ما جاء منه على المجاز، وهذا ربما يوافق لغة النثر، لكن الشعر نمط لغوي خاص، يجوز فيه ما لا يجوز في غيره من الكلام؛ لذا فلا مانع من القول بجواز النعت باسم الجنس، ولا سيما أن له ما يوافقه في الشعر القديم، والقرآن الكريم. فقد جاء النعت باسم الجنس في القرآن الكريم، من ذلك قوله تعالى: ﴿وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتي أكل خمطٍ وأثل﴾ [سبأ/ ١٦]. قال الزمخشري في توجيه هذه الآية: "وجه من نون أن أصله: ذواتي أكل أكل خمط، فحذف المضاف، وأقيم المضاف إليه مقامه، أو وصف الأكل بالخمط كأنه قيل: "ذواتي أكل بشع".[(١)]

وقد نعت محمود حسن إسماعيل باسم الجنس إحدى عشرة مرة بنسبة ٠,١٪، وقد تعددت استعمالاته له، فمنه قوله في قصيدة "خمر آذار":[(٢)]

ورعاه سيف "إبراهيم" والعزمُ الحديد
فليعد في جبهة الدنيا يحامي ويسودُ

ومنه كذلك النعت به لـ (أي) الواقعة منادي، ومن ذلك قوله في قصيدة "اسألوا عنه":[(٣)]

أيها الناي الذي حملته
ما الذي تحمل من غيب الزمان؟!

كما صاغ الشاعر منه للنعت به، ومن ذلك قوله في قصيدة "عند زهرة الفول":[(٤)]

وإذا ما الأصيل أهرق فيه   جام صهبائه العتيق المعسجد
شمت أغصانه ذوائب شعرٍ   مذهبات على نواصي خرد

---

(١) تفسير الكشاف للزمخشري: ٥٧٦/٣. وانظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/ ٣٧٧- ٣٧٩
(٢) الاعمال الكاملة للشاعر: ٦٠٥/١
(٣) السابق: ٤٦٩/١
(٤) السابق: ٧٩/١

يتضح من هذه الاستعمالات المتعددة لاسم الجنس أن الشاعر كان على علم واعٍ بدور الكلمة في القصيدة؛ لذا فهو يعاملها بأساليب مختلفة، حتى تبدو متلألئة مشحونة بالدلالات، فمرة نراه يستخدم اسم الجنس نعتاً بصورته التي وضع عليها، كما هو واضح في الموضع الأول، ومرة أخرى يشتق منه وينعت بهذا المشتق- كما هو واضح في الموضع الأخير- فيؤدي هذا المشتق دوراً بالغاً ثرياً بالدلالات وملائماً للسياق في رسم اللوحة التي أرادها الشاعر لذلك الوقت البديع (وقت الأصيل).

ليس ذلك فحسب، بل إن الشاعر مدرك تمام الإدراك لضرورة تضامن الكلمة مع غيرها من الكلمات في إنتاج المعنى الكلي، فنجده في الموضع الأخير يستعمل "أهرق" بديلاً لـ "أراق"، والفرق بين الفعلين في الصورة الصوتية، لا في الصيغة أو المعنى، واستعمل "صهباء" بديلاً لـ "الخمر"؛ ليدل على لونها الذي عصرت منه، وبذلك تتضامن هذه الكلمة مع كلمتي: (المسجد، ومذهبات) في إنتاج الدلالة اللونية الملائمة للسياق. كما استعمل "خرد" ذلك الجمع النادر بديلاً لـ "خرائد" جمع "خريدة"، وهي البكر من النساء التي لم تمسس قط؛ حيث إن "فعيلة" لا تجمع على "فعل"، ثم نراه يحذف الموصوف "ويقيم الصفة مقامه، والتقدير: نواصي نساء خرد.

كل ذلك يدل على براعة الشاعر في تفجير طاقات اللغة، وتحريك كوامن دلالاتها؛ فلم تكن اللغة عنده وسيلة بمقدار ما كانت غاية في حد ذاتها، كما يدل على أصالته في استخدام القديم والنادر من ألفاظها، وهذا يُضَمّ إلى عمل الشاعر على إثراء الرصيد اللغوي الذي يمكن التصرف فيه، وهو عمل على إحياء مهمل اللغة.

١٠- النعت بـ "مثل".

لا خلاف بين النحاة في جواز النعت بـ "مثل"، قال سيبويه: "ومن النعت أيضاً: "مررت برجل مثلك". فـ "مثلك" نعت على أنك قلت: "هو رجل كما أنك رجل"، ويكون نعتاً على أنه لم يزد عليك ولم ينقص عنك في شيء من الأمور. ومثله: "مررت برجلٍ مثلك" أي: صورته شبيهة بصورتك..".[١]

وقال أبو علي الفارسي: "... وجاز أن يكون "مثل" وإن كان مضافاً إلى معرفة وصفاً لنكرة؛ لأن "مثلاً" لا يختص بالإضافة، لكثرة الأشياء التي يقع التماثل بها من المتماثلين، فلما لم تخصصه الإضافة ولم تزل عنه الإبهام والشياع الذي كان فيه قبل الإضافة، بقي على تنكيره، فقالوا: مررت برجل مثلك".[٢]

مما سبق يتضح أنه ينعت بـ "مثل"، ويكون معناها: الشبه مع عدم الزيادة أو النقصان، وينعت بها النكرة مع إضافتها إلى المعرفة.

وقد ورد النعت بـ "مثل" في القرآن الكريم في مواضع كثيرة،[٣] منها قوله تعالى: ﴿فإن للذين ظلموا ذنوباً مثل ذنوب أصحابهم﴾ [الذاريات/٥٩]، وقوله تعالى: ﴿ما هذا إلا بشراً مثلكم﴾ [المؤمنون/٢٤].

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بـ "مثل" عشر مرات، بنسبة ١,٠٪ ، ومن ذلك قوله في قصيدة "الأرض":[٤]

ونيلها كم حرك الإلهاما
وسلسل النشيد والأنغاما!
خضراء .. مثل الحب، مثل الأمل
وضيئة .. مثل جبين الرسل

(١) الكتاب: ٤٨٩/١ طبعة دار الكتب العلمية- بيروت.
(٢) أمالي ابن الشجري: ٦٠٢/٢ تحقيق د. محمود الطناحي.
(٣) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/ ٣٧١
(٤) الأعمال الكاملة للشاعر: ١٨٥٨/٤

١١-النعت بـ "غيْر".

اتفق النحاة على جواز النعت بـ "غير"، وجعلوا الأصل في استعمالها أن تكون وصفاً، وحملت على "إلا" في الاستثناء. قال أبو البقاء: "الأصل في إلا الاستثناء وقد استعملت وصفاً، والأصل في غير أن تكون صفة، وقد استعملت في الاستثناء".(١) وجعل سيبويه من النعت قولك: "مررت برجل غيرك"، فـ "غيرك" نعت تفصل به بين من نعته بـ "غير" وبين من أضفتها إليه حتى لا يكون مثله أو يكون مر باثنين".(٢)

معنى كلام سيبويه أنه ينعتَ بـ "غير" لرفع المماثلة المحتملة بين الاسم الموصوف والاسم الذي تضاف إليه غير. وفي هذا يقول الرضي: "اعلم أن أصل "غير": الصفة المفيدة لمغايرة مجرورها لموصوفها، إما بالذات، نحو: "مررت برجل غير زيد"، وإما بالصفات، نحو: "دخلت بوجه غير الوجه الذي خرجت به"، والأصل هو الأول، والثاني مجاز؛ فإن الوجه الذي تبين فيه أثر الغضب كأنه غير الوجه الذي لا يكون فيه ذلك بالذات".(٣)

و "غير" من الأسماء الموغلة في التنكير، بحيث لا تتعرف بالإضافة إلى المعرفة؛ لشدة إبهامها.(٤) ولكن قال الزجاج: "إذا أضفت "غيراً" إلى معرف له ضد واحد فقط تعرف "غير" لانحصار الغيرية، كقولك: "عليك بالحركة غير السكون"، فلذلك كان قوله تعالى: ﴿غير المغضوب عليهم﴾ [الفاتحة/٧] صفة: ﴿الذين أنعمت عليهم﴾ [الفاتحة/٧]، إذ ليس لمن رضي الله عنهم ضد غير المغضوب عليهم، فتعرف ﴿غير المغضوب عليهم﴾ لتخصصه بالمرضي عنهم".(٥)

معنى ما سبق أن "غير" تأتي نعتاً للنكرة، أو لمعرفة قريبة منها، وحينئذ يضعف إبهامها إذا وقعت بين ضدين.

وقد نعت الشاعر بـ "غير" خمس مرات في شعره، بنسبة ٠,٠٦٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "صرخ القيد": (٦)

لا تظنوا السجون تفعل شيئاً غير بعث الرفات تحت القبور

---

(١) الاشباه والنظائر: ٩٢/٢
(٢) الكتاب: ٤٨٩/١ طبعة دار الكتب العلمية- بيروت
(٣) شرح الكافية للرضي: ١٥٦/٢
(٤) السابق: ٢٤٠/٢ وانظر: مغني اللبيب: ١٧٩/١، ١٨٠
(٥) شرح الكافية للرضي: ٢٤٠/٢ وانظر: الإتقان في علوم القرآن : ٥١٩/٢
(٦) الأعمال الكاملة للشاعر: ٩١٤/٢

وقوله في قصيدة" "تغيير":[1]

غيـــرينـــي ..

.. فـأنـا أشتـاق أن أبـصـر شيئاً غيـر نـفـسـي

وهنا يلح الشاعر علي تغيير الأوضاع الناتجة عن السلبية وضعف النفوس، بل يلح علي تغيير نفسه ليخرج من هذه الدائرة التي سقط فيها المراءون.

(١) السابق: ٣/ ١٨٤٣

١٢-النعت بـ "سوى".

"سوى" من الأسماء التي قد توغل في التنكير، بحيث لا تتعرف بالإضافة إلى المعرفة.(١) واختلف حولها الكوفيون والبصريون؛ فذهب الكوفيون إلى أن "سوى" تكون اسماً وتكون ظرفاً، واستدلوا على أنها تكون اسماً- بمنزلة "غير" ولا تلزم الظرفية- بدخول حرف الجر عليها، ومن ذلك قول الأعشى: (٢)

تجانف عن جو اليمامة ناقتي   وما قصدت من أهلها لسوائكا

فدخول حرف الجر عليها دل على أنها لا تلتزم الظرفية.(٣)

أما البصريون، فذهبوا إلى أنها لا تكون إلا ظرفاً، واحتجوا بأن قالوا: "إنما قلنا ذلك لأنهم ما استعملوه في اختيار الكلام إلا ظرفاً .. نحو قولهم: "مررت برجل سواك"، أي: مررت برجل مكانك، أي: يغني غناءك ويسد مسدك ... وأما ما أنشدوه من قول الشاعر: "وما قصدت من أهلها لسوائكا"، فإنما جاز ذلك لضرورة الشعر، وعندنا أنه يجوز أن تخرج عن الظرفية في ضرورة الشعر".(٤)

معنى ما سبق أن البصريين قد جوزوا خروج "سوى عن الظرفية، ولكن قصروا ذلك على ضرورة الشعر، وهذا ما ذهب إليه أبو على الفارسي في كتاب الشعر.(٥) ولكن يرد ابن الشجري على ذلك بأن العرب إنما استجازت خروج "سوى" عن الظرفية تشبيها لها بغير، من حيث استعملوها استثناء. واستدل على ذلك بقول الأعشي السابق، وعلق عليه قائلاً: ".. ومن خطأ الأعشى في لغته التي جبل عليها، وشعره يستشهد به في كتاب الله تعالى، فقد شهد على نفسه بأنه مدخول العقل، ضارب في غمرة الجهل".(٦)

وإن كان في هذا الكلام شيء من المبالغة إلا أن صاحبه يريد به الاتساع في لغة العرب التي شرفها الله- عز وجل- بنزول القرآن الكريم بها.

---

(١) شرح الكافية للرضى: ٢٤٠/٢

(٢) البيت في ديوانه: ص ٨٩، والكتاب: ٣٢/١، ٤٠٨، والمقتضب: ٣٤٩/٤، وأمالي ابن الشجري: ٢٣٥/١، ٤٥/٢، ١١٩، ١٢١، والإنصاف: ٢٩٥، وشرح المفصل: ٤٤/٢، ٨٤، وضرائر الشعر: ٢٩٢، وخزانة الأدب: ٤٣٥/٣

(٣) الإنصاف في مسائل الخلاف: مسألة: (٣٩) ٢٩٤/١، ٢٩٥

(٤) الإنصاف: ٢٩٦/١، ٢٩٧

(٥) كتاب الشعر، أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب لأبي علي الفارسي: ٤٥٢/٢، ٤٥٣

(٦) أمالي ابن الشجري: ٢٧٢/٢، ٢٧٣

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بـ "سوى" خمس مرات، بنسبة ٠,٠٦٪، ومن ذلك قوله في قصيدة: "أغاني الرق":[١]

والموت وعد لا تشل الحياه ... إلا بأصفاده

أريد لو أعرف عهداً سواه ... أوفى بميعاده!

(١) الاعمال الكاملة للشاعر: ٦٦٤/١

ثانياً:النعـت بالجمـــلة.

ينعت بالجملة على أن يكون منعوتها نكرة محضة، [1] وإنما جاز نعت النكرة بهـا دون المعرفة؛ لمناسبتها للنكرة، من حيث يصح تأويلها بالنكرة، كما تقول في "قام رجل ذهب أبوه، أو: أبوه ذاهب": "قام رجل ذاهب أبوه"، وكذا تقول في "مررت برجل أبوه زيد":إنه بمعنى: كائن أبوه زيداً.[2]

فيتحقق بوصفها للنكرة شرط التطابق بين النعت والمنعوت في التعريف والتنكير؛ ومـن ثم لم يجز نعت المعرفة بالجملة، أو كون الجملة نعتاً للمعرفة لما يترتب عليه من فقدان ذلـك الشرط.

ولكن اللغة لم تقف عند هذا الحد؛ فأشار النحاة إلى أن اسم الموصول موضوع في اللغة ليكون وصلة إلى وصف المعارف بالجمل، [3] قال ابن جني: "لما أرادوا أن يصـفوا المعرفـة بالجملة كما وصفوا بها النكرة، ولم يجز أن يجروها عليها لكونها نكرة، أصلحوا اللفظ بإدخال "الذي" لتباشر بلفظ حرف التعريف المعرفة، فقالوا: "مررت بزيد الذي قام أخوه، ونحوه.." ، [4] ويكون الموصول حينئذ هو الصفة في اللفظ، أما جملة الصلة فهي الصفة في المعنـى؛ لأنهـا الغرض الأساسي، واسم الموصول مجرد وصلة للنعت بها، كما دل على ذلك قول ابن يعـيش: "فجاءوا حينئذ بالذي متوصلين بها إلى وصف المعارف بالجمل، فجعلوا الجملـة التـي كانـت صفة للنكرة صفة للذي وهو الصفة في اللفظ، والغرض الجملة، كما جاءوا بأي متوصلين بها إلى نداء ما فيه الألف واللام فقالوا: يا أيها الرجل، والمقصود نداء الرجل، وأي وصلة ...".[5]

لذا يذهب بعض الباحثين إلى أن جملة الصلة هي في الحقيقة جملـة نعـت، خصصـتها العربية لنعت المعرفة، كما خصصت جمل النعت الأخرى لنعت النكرة، يدل علـى ذلـك اتفـاق جملة الصلة في كثير من أحكامها مع جملة النعت.[6]

---

(١) النكرة المحضة هي التي تخلو من (أل الجنسية)، ومن كل شيء آخر يخصص ويقلل الشيوع؛ كالإضافة، والنعت، وسائر القيود التي تفيد التخصيص. أما النكرة غير المحضة، فهي التي لم تتخلص مما سبق؛ بأن يكون المنعوت مشتملاً على "أل الجنسية، التي تجعل لفظه معرفة، ومعناه نكرة، كقول الشاعر:

ولقد أمر على اللئيم يسبني ... فمضيت ثمت قلت: لا يعنيني

وإما مقيداً بقيد يفيد التخصيص. ومما يلاحظ أن المنعوت إذا كان نكرة غير محضة، فإن الجملة بعده- وكذا شبهها- لا تتعين نعتاً، وإنما يجوز أن تكون نعتاً، وأن تكون حالاً.انظر: النحو الوافي: ٤٧٢/٣، وشرح الكافية للرضي: ٢٠٩/١، ٣٢٥/٢.

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٢٣/٢

(٣) شرح المفصل: ١٤١/٣، و الأشباه والنظائر: ١٦٢/١، ١٦٣، و دلائل الإعجاز: ١٩٩، ٢٠٠

(٤) الخصائص: ٣٢١/١

(٥) شرح المفصل: ١٤١/٣

(٦) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ١٩٨، ١٩٩

واشترط النحاة للنعت بالجملة ما يلي:

١- أن تكون الجملة خبرية؛ لأن النعت يفيد تخصيص منعوتة، فلا بد أن يكون معلوماً للسامع من قبل، وهذا غير متحقق في غير الخبري؛ إذ لا وجود له في الخارج الواقعي قبل النطق، فلا يتصور إفادته التخصيص.[١]

لذا يقول الرضي: "وإنما وجب في الجملة التي هي صفة، أو صلة، كونها خبرية، لأنك إنما تجيء بالصفة والصلة لتعرف المخاطب بالموصوف والموصول المبهمين، بما كان المخاطب يعرفه قبل ذكرك الموصوف والموصول، من اتصافهما بمضمون الصفة والصلة، فلا يجوز إذن، إلا أن تكون الصفة والصلة جملتين متضمنتين للحكم المعلوم عند المخاطب حصوله قبل ذكر تلك الجملة، وهذه هي الخبرية، لأن غير الخبرية إما إنشائية، نحو: "بعت" و "طلقت"، و"أنت حر"، ونحوها، وإما طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والعرض، ولا يعرف المخاطب حصول مضمونها إلا بعد ذكرهما".[٢]

وفي هذا تنبه إلى أن أداء الوظيفة الدلالية للموقع النحوي المعين، يرتبط بصيغة الكلمات، أو العنصر اللغوي الذي يشغل هذا الموقع.[٣]

٢- أن تشتمل جملة النعت على رابط يربطها بالمنعوت؛ لأن النعت والمنعوت كالاسم الواحد،[٤] أو كالكلمة الواحدة، فإذا ما طال النعت بالجملة كان من اللازم ارتباطها بالمنعوت، وفي ذلك يقول الرضي: "إنما اشترط الضمير في الصفة والصلة ليحصل به ربط بين الموصوف وصفته، والموصول وصلته، فيحصل بذلك الربط اتصاف الموصوف والموصول بمضمون الصفة والصلة، فيحصل لهما بهذا الاتصاف تخصص أو تعرف، فلو قلت: "مررت برجل قام عمرو" لم يكن الرجل متصفاً بقيام عمرو بوجه، فلا يتخصص به، فإذا قلت: "قام عمرو في داره" صار الرجل متصفاً بقيام عمرو في داره".[٥]

وللضمير الذي يربط جملة النعت بالمنعوت دور في تحقق التماسك النصي- وهذا ما أكده علماء النص- من خلال إحالته إلى عناصر سبق ذكرها في النص. فضلاً عن أن الغرض من الربط به هو الاختصار وأمن اللبس بالتكرار وإعادة الذكر؛ ففي قولك: "هذا رجل قلبه رحيم"، نجد أن "الهاء" هي الضمير الذي ربط بين النعت الجملة والمنعوت، والبنية المضمرة هنا هي: هذا رجل. قلب الرجل رحيم. فوجود الضمير يشير إلى تعلق الجملة الثانية بصاحب

---

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٦٥
(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٢٤/٢
(٣) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٦٦
(٤) الكتاب: ٤٢١/١
(٥) شرح الكافية للرضي: ٣٢٥/٢، وراجع: المقتضب: ١٢٨/٤، و الخصائص: ٢٩٣/١

الضمير، ولولا وجود الضمير لنشأ لبس في فهم الانفصال بين الجملتين، ولأدى ذلك إلى لبس آخر في فهم أن "الرجل" في الجملة الثانية غير "الرجل" في الجملة الأولى.(١)

وفيما يلي جدل إحصائي لأنواع الجمل المنعوت بها في شعر محمود حسـن إسـماعيل، ويليه جدول آخر للنعوت الكلية في شعره، ثم تفصيل ما بهما.

(١) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ١٥٣

جدول إحصائي للنعوت الجملية وشبهها في شعر محمود حسن إسماعيل

نوع الجملة وشبهها / الديوان	الأسميـــة				الفعليـــة								الشرطيـة	الإنشائيـة	شبـة الجملة		المجموع
	المكونة من مبتدأ وخبر	الناسخة المبدوءة بـ:			الماضويـــة				المضارعيـة								
		فعل ناسخ	حرف ناسخ	"لا" النافية للجنس	المنفية	المنفية المبنية للمجهول	المثبتة	المثبتة المبنية للمجهول	المنفية	المنفية المبنية للمجهول	المثبتة	المثبتة المبنية للمجهول			الظرفي	الجار والمجرور	
اغاني الكوخ	٢٠	٤	٤	-	٤	-	١٥٣	٦	٨	١	٩٤	٢	١١	١٠	١٩	٩١	٤٢٧
هكذا أغني	٥٨	٢٠	١٢	١	١٢	-	٢٣١	١٥	١٦	٤	١٣٨	١١	٢٨	٥	١٤	٨٠	٦٤٥
الملك	٦٨	٢١	٣	١	٢	-	١٣١	٤	١٩	٧	١٢١	٨	٨	٥	١٠	٣٠	٤٣٨
أين المفر	٥٩	١٧	٧	-	٢	-	١٦٦	٧	٢٢	٨	١٤٩	٨	٥	٤	١٩	٥٠	٥٢٣
نار وأصفاد	٩٠	٢٤	٢	٣	٧	-	١٩٩	٣	٢٣	١	١٧٧	١٠	١٣	٥	١٧	٦٣	٦٣٧
قاب قوسين	٣٩	١٦	٢	١	-	-	١١٣	٨	٢٧	٤	١٦٩	-	٦	١	٨	٦٤	٤٥٨
لابد	١٢	٦	-	-	١	١	٦٠	١	١٠	-	٦٣	٢	٢	-	٦	٣٠	١٩٤
التائهون	١٣	٥	-	-	-	-	٤٦	٣	٥	٣	٥١	٢	-	١	٣	٣٢	١٦٤
صلاة ورفض	٣٨	٣	-	-	-	-	٧١	١	٥	-	١٢٣	١	٣	-	٥	٧١	٣٢١
هدير البرزخ	١٦	١	-	-	-	-	٤٤	١	١	-	٤٥	-	١	-	٣	٢٣	١٣٥
صوت من الله	٧	١	١	-	-	-	٢٣	-	-	-	٤٤	١	-	-	٤	٢١	١٠٢
نهر الحقيقة	٢١	٣	١	١	-	-	٥١	-	٧	-	٩٨	١	-	-	٧	٣٣	٢٢٣
موسيقا من السر	٤٤	١١	١	٤	-	-	٧٦	٧	٢٣	٢	١٥٣	٤	-	٢	١٤	٥٩	٤٠١
رياح المغيب	١٧	٤	-	-	١	-	٣٩	٧	١١	٢	٢٤	-	١	١	٦	٣٦	١٤٩
المجموع	٥٠٢	١٣٦	٣٣	١١	٢٩	١	١٤٠٣	٦٣	١٧٧	٣٢	١٤٤٩	٥٠	٧٩	٣٤	١٢٥	٦٨٣	٤٨١٧
النسبة المئوية٪	٥,٦	١,٥	٠,٤	٠,١	٠,٣	٠,٠١	١٥,٨	٠,٧	٢,٠	٠,٤	١٦,٣	٠,٦	٠,٩	٠,٤	١,٥	٧,٧	٥٤,٢

جدول إحصائي للنعوت الكلية في شعر محمود حسن إسماعيل

الديوان / عدد	النعت بالمفرد	النعت بالجملة	النعت بشبه الجملة	مجموعها الكلي	نسبتها المئوية
أغاني الكوخ	٦٠٣	٣١٧	١١٠	١٠٣٠	٪١١,٦
هكذا أغني	٥٧٦	٥٥١	٩٤	١٢٢١	٪١٣,٧
الملك	٣٦٤	٣٩٨	٤٠	٨٠٢	٪٩,٠
أين المفر	٤٥١	٤٥٤	٦٩	٩٧٤	٪١٠,٩
نار وأصفاد	٤٧٦	٥٥٧	٨٠	١١١٣	٪١٢,٥
قاب قوسين	٤١٥	٣٨٦	٧٢	٨٧٣	٪٩,٨
لابد	١٧٠	١٥٨	٣٦	٣٦٤	٪٤,١
التائهون	١١٧	١٢٩	٣٥	٢٨١	٪٣,٢
صلاة ورفض	٢٤٧	٢٤٥	٧٦	٥٦٨	٪٦,٤
هدير البرزخ	٥٨	١٠٩	٢٦	١٩٣	٪٢,٢
صوت من الله	١٢١	٧٧	٢٥	٢٢٣	٪٢,٥
نهر الحقيقة	١٣٩	١٨٣	٤٠	٣٦٢	٪٤,١
موسيقا من السر	٢٤٦	٣٢٨	٧٣	٦٤٧	٪٧,٣
رياح المغيب	٩٥	١٠٧	٤٢	٢٤٤	٪٢,٧
المجموع	٤٠٧٨	٣٩٩٩	٨١٨	٨٨٩٥	٪١٠٠

من خلال الجدول السابق يتضح لنا ما يأتي:

١- استعمل الشاعر محمود حسن إسماعيل التركيب النعتي بأنواعه الثلاثة في شعره (٨٨٩٥) مرة.

٢- يعد النعت بالمفرد أكثر أنواع النعت تردداً في شعر الشاعر، يليه النعت بالجملة، فالنعت بشبه الجملة.

٣- جاء ديوان هكذا أغني "أكثر الدواوين التي تردد فيها النعت بوفرة متلاحقة من الشاعر؛ وذلك لكثرة القضايا التي تضمنها هذا الديوان، حيث تناول فيه الشاعر الحديث عن محبوبته في أكثر من قصيدة، ثم تطرق إلى القضايا الوطنية، فتحدث عن الحرية الموؤودة ، وعن الشهداء الذين ضحوا بحياتهم لاستعادة عزتهم وكرامتهم، وعن فلسطين الدامية، ثم تحدث عن الفلاح وبؤسه وشقائه، وعن الثور، والغراب، والكوخ، وغير ذلك مما استلزم هذه الكثرة الهائلة من النعوت.

٤ – جاء ديوان "هدير البرزخ" أقل الدواوين التي تردد فيها النعت؛ فهو ملحمة مطولة جاءت حاملة اسم الديوان نفسه. وفيما يلي تفصيل الجدولين السابقين.

١ - النعت بالجملة الاسمية.

المقصود بها تلك الهيئة التركيبية المكونة في أبسط صورها مما يعرف بالمبتدأ والخبر، أو الجملة الاسمية.[١]

وتحديد مناطق الاسمية هو تحديد – في الوقت نفسه– لمناطق تفجير الفاعلية والإثارة كما أن تحديد مناطق الفعلية هو تحديد لطبيعة هذه الإثارة في امتدادها الحدثي والزمني.[٢]

وقد استعمل الشاعر الجملة الاسمية نعتاً ما يقرب من (٦٨٢) مرة، بنسبة ٧,٧٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره. وهي نسبة قليلة إذا ما قورنت بالنعت بالجملة الفعلية على نحو ما سيأتي. وذهب بعض الباحثين إلى أن النعت بالجملة الاسمية نادر في العربية عموماً، وفي القرآن كذلك؛ لأن النعت الفعلي أقرب إلى الحركة والتصوير وتكرار الفعل، أما النعت بالجملة الاسمية فيدل غالباً على الثبوت.[٣] وهذا يدل على أن سلطة الفعل وسلطة الاسم تتحاوران؛ فالفعل يطارد الاسم، والاسم يطارد الفعل، يريد الفعل أن يتحرك، ويريد الاسم غير ذلك؛ فهو يريد أن يتحقق ويثبت، أو يستقر ويسكن.[٤]

ومن أنماط النعت بالجملة الاسمية في شعر الشاعر ما يلي:

(أ) الجملة الاسمية المكونة من المسند إليه والمسند.

وقد نعت بها الشاعر في اثنتين وخمسمائة مرة (٥٠٢)، بنسبة ٧٣,٤٪ من مجموع الجملة الاسمية المنعوت بها في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "في وادي النسيان":[٥]

يا قبرا! لي تحت الصفائح شاعر ... تاريخه من نحسه متفجر
عبر الحياة فما صغت لنشيده ... أذن، ولا واسته عين تبصر

أنشد الشاعر هذه القصيدة في مهرجان ذكرى شاعر النيل (حافظ إبراهيم)، وليس من قبيل المصادفة أن يقع اختيار محمود حسن إسماعيل على شاعر النيل، ليتحدث عن نصيبه في الدنيا التي لم ينل منها ما كان يستحقه، وما كان يؤهله إليه فنه. وليس من قبيل المصادفة

---

(١) الجملة العربية: مكوناتها- أنواعها- تحليلها: ٧٦ . د. محمد إبراهيم عبادة.
(٢) مناورات الشعرية: ٥٩ د. محمد عبد المطلب.
(٣) التركيب النعتي في العربية: ٩٤
(٤) النقد العربي نحو نظرية ثانية: ٢٨
(٥) الأعمال الكاملة: ٣٢١/١

كذلك أن يرثي شاعرنا الكاتب الشاعر (مصطفى صادق الرافعي) بلحن حزين، ويخاطب مصر في مطلع قصيدته إذ يقول:(١)

لم يطب للنبوغ فيك مقام   لا عليك- الغداة- مني سلام!

وذلك مطلع جديد في قصائد الرثاء، لم يكن مثل غيره من المطالع التقليدية التي تسكب الحسرة والفجيعة على من مات؛ وذلك لأن الشاعر هنا يثير قضية حساسة. قضية النسيان وأزمة الأدباء في حياتهم وموقف الدولة الظلوم. فهي شكوى في تذكار الموت من أجل الحياة.(٢) لذا نراه حين يعتب على مصر نسيانها (حافظ إبراهيم) قائلاً:

قم عاتب الأوطان (حافظ) هاتفاً   بهواه .. إن جنانها متحجر
شعر إذا ينساه شعبك جاحداً   فالنيل في يوم الفخار سيذكر

كأنما يستحضر موقفاً مماثلاً إزاءه هو شخصياً، ويفصح عما تعانيه نفسه من هموم وأشجان؛ فلم يكن من المحظوظين الذين ينالون ما يشتهون، بل كان من المحرومين الذين حيل بينهم وبين همتهم العالية، وطموحهم المشبوب. يتضح هذا من خلال النداء في صدر البيت- (يا قبر)- الذي يدل على الأسى المسيطر على إحساس الشاعر، ثم التعبير بـ "لام الجر" التي توحي بما يشبه الملكية، و "ياء المتكلم" بما فيها من نبرة الأسى والإحساس بالذات، والتي توحي بالخصوصية الدالة على المشابهة والمماثلة في الصفات؛ فحال الشاعر مثل حال (حافظ) من قبله، من حيث إنهما لم يلقيا من الرعاية والتقدير ما هما جديران به، وإن كلاً منهما لم يأته نصيبه بحساب، بل أتاه مصادفة، وهي مصادفة لا ترضي النفس العالية. ويؤكد الشاعر هذا المعنى من خلال النعت بالجملة الاسمية (تاريخه من نحسه متفجر) فيزداد بها المعنى رسوخاً واستقراراً وتأكيداً، ويعمد الشاعر إلى الفصل بين المسند إليه (تاريخه). والمسند (متفجر) بشبه الجملة الجار والمجرور (من نحسه)؛ كيلا يظن القارئ ظناً حسناً بذلك التاريخ، فيقطع الشاعر أمام القارئ بهذا الفصل كل احتمال بإيجابيةً هذا التاريخ، ويضع- بدلاً منه- كل الاحتمالات السلبية المتممة للمعنى المقصود.

وقد بنى الشاعر قصيدته علي حرف الراء ، ولم يقتصر حرف الراء علي روي القصيدة، وإنما تردد داخل كل بيت بنسب متباينة. ومن المعروف أن الراء صوت مجهور لثوي متكرر وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ومن الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة ، كما أنه صوت مكرر؛ لأن طرف اللسان حين ينطق به يحدث طرقا لينا مرتين أو ثلاثا ،(٣) وكأن الشاعر اهتدى إلي هذا الحرف بإمكاناته الصوتية ليجهر بحزنه ويعطي هزة مكررة

---

(١) لسابق: ٣٤٧/١
(٢) محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة: ١٢١
(٣) الأصوات اللغوية : ٦٣ ، ٦٦

لقارئه ويركز علي مأساة النسيان وأزمة الأدباء في حياتهم. بالإضافة إلي تكرار التصريع في هذا الموضع بعد أن اتخذه ركيزة موسيقية بدأ بها قصيدته بقوله:

جدث بمدرجة الرياح معفـــــر   اليوم ضيف ترابه والقبـــــر

وذلك ليعطي كثافة موسيقية مؤثرة يجذب بها انتباه القارئ ويجمع فكره ، وهذا علـي عـادة الشاعر العربي الذي يري أن القصيدة توالي أصوات قبل أن تكون توالي صور ، وأن الشـعر في جوهره تنظيم لنسق من أصوات اللغة. [١]

(ب) النعت بالجملة الاسمية المبدوءة بفعل ناسخ.

وقد نعت بها الشاعر ما يقرب من (١٣٦) مرة، بنسبة ١٩,٩٪ من مجمـوع الجملـة الاسمية المنعوت بها في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "الشعرة الهاربة":[٢]

يا زهرة كانت بوادي الهوى   تندى على جدوله الريق

(ج) النعت بالجملة الاسمية المبدوءة بحرف ناسخ.

وقد نعت بها الشاعر ما يقرب من (٣٣) مرة، بنسبة ٤,٨٪، ومن ذلك قوله في قصيدة "أنت دير الهوى، وشعري صلاة":[٣]

ولك الصوت ناغم! عاده الشو   ق فأضحى حنينه يترسل
نبـرات كـأنها شجـــن الأو   تار في عود عاشق مترحل

(د) النعت بالجملة الاسمية المبدوءة بـ "لا" النافية للجنس.

وقد نعت بها الشاعر إحدى عشرة مرة، بنسبة ١,٦٪ ومن ذلك قوله في قصيدة "عهد الذئاب":[٤]

سبعون عاماً يدوخ الدهرفي يدها   والنيل يزأر في القضبان كالأسد
وأنتم في خضـــم لا ضفاف له   مـن التنابذ والتفريق واللدد

---

(١) دراسات في النص الشعري: د. عبده بدوي٧٥
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٣٨/١
(٣) السابق: ٢٦٢/١
(٤) السابق: ٩٥٦/٢

٢-النعت بالجملة الفعلية.

المقصود بها الهيئة التركيبية المبدوءة في الأصل بفعل تام سواء أكان مبنياً للمجهول أم مبنياً للمعلوم، وسواء أكان متعدياً أم لازماً، وهذه الهيئة التركيبية هي المعروفة بالجملة الفعلية.[١]

وتحديد مناطق الفعلية- كما سبق- هو تحديد لطبيعة الإثارة في امتدادها الحدثي والزمني، بل إن متابعة مناطق (الفعلية) يمكن أن يمثل أداة بالغة الأهمية في تحديد طبيعة الناتج وردود الفعل المصاحبة له، من حيث يكون (الماضي) -غالباً- مؤشراً على العجز عن التغيير التنفيذي، كما يكون التعامل مع (المضارع) مؤشراً على إيثار منطقة الاحتمالات المتغيرة، بينما يكون (الأمر) مؤشراً على الرغبة الحميمة في تأجيل المعنى جملة.[٢]

والنعت بالجملة الفعلية أقوى منه بالجملة الاسمية؛ وذلك لاشتمال الفعلية على الفعل المناسب للوصف في الاشتقاق، وأما الاسمية، فقد تخلو من المشتق خلواً تاماً نحو: جاء رجل أبوه زيد.[٣]

كما أن النعت بالجملة الفعلية أكثر استعمالاً منه بالجملة الاسمية، بل يذهب بعض اللغويين إلى أن أساس التعبير في العربية إنما هو بالفعل، ومن هؤلاء "إسرائيل ولفنسون" الذي قال: "وقد نشأ من اشتقاق الكلمات من أصل هو فعل، أن سادت العقلية الفعلية- إذا صح هذا الاستعمال- على اللغات السامية، أي أن لأغلب الكلمات في هذه اللغات مظهراً فعلياً".[٤]

وكتب الأستاذ على الجارم مقالاً بعنوان "الجملة الفعلية أساس التعبير في اللغة العربية" جاء في أوله: "تقتضي العقلية العربية أن تكون الجملة الفعلية الأصل والغالب الكثير في التعبير، لأن العربي جرت سليقته ودفعته فطرته إلى الاهتمام بالحدث في الأحوال العادية الكثيرة..".[٥]

وقد لاحظ أحد الباحثين كثرة النعوت بالجملة الفعلية عن الجملة الاسمية في القرآن الكريم.[٦] وهذا ما يلاحظ على شعر محمود حسن إسماعيل، حيث بلغ مجموع النعت بالجملة الفعلية في شعره (٣٢٠٤) بنسبة ٣٦,٠٢٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، ومن ثم

---

(١) الجملة العربية: مكوناتها- أنواعها- تحليلها: ٤
(٢) مناورات الشعرية: ٦٠
(٣) حاشية الصبان على شرح الأشموني: ٩٣/٣
(٤) تاريخ اللغات السامية: لإسرائيل ولفنسون ١٤
(٥) جارميات "بحوث ومقالات على الجارم": ٣٢٣
(٦) التركيب النعتي في العربية: ٩٥

فإن نسبة النعت بالجملة الفعلية إلى النعت بالجملة الاسمية تبلغ ٤,٧،(١) أي أن النعت بالجملة الفعلية في شعر الشاعر يقرب من خمسة أضعاف النعت بالجملة الاسمية، وفيما يلي تفصيل لأنماط هذه الجمل وكيفية النعت بها.

(أ) النعت بالجملة الفعلية الماضوية.

استعمل الشاعر الجملة الفعلية الماضوية نعتاً في شعره ما يقرب من (١٤٩٦) مرة، بنسبة ٤٦,٧٪ من مجموع النعوت بالجملة الفعلية، وقد وظفها الشاعر على النحو التالي:

١- النعت بالجملة الفعلية الماضوية المنفية.

نعت الشاعر بالجملة الفعلية الماضوية المنفية في تسعة وعشرين موضعاً، ومن ذلك قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":(٢)

الأرض أم رءوم، ما جفت ولداً   ولا تقطع من أرحامها سببُ

٢- النعت بالجملة الفعلية الماضوية المنفية المبنية للمجهول.

ولم ينعت الشاعر بهذا النمط إلا مرة واحدة، وهي قوله في قصيدة "حادي التغيير":(٣)

تنعى بها مـوؤودة .. ما سئلت
بأي ذنب، دون ذنب، قتلت!

٣- النعت بالجملة الفعلية الماضوية المثبتة.

وبلغ النعت بهذا النمط في شعر الشاعر (١٤٠٣)، بنسبة ٩٣,٨٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية الماضوية، وبذلك يعد هذا النمط أكثر الأنماط الماضوية المنعوت بها. ومنه قول الشاعر في قصيدة "الزلزال":(٤)

هي أمة زلزلت جنب مهادها   ونفخت ريح الموت في جنباتها

فالشاعر يتحدث عن "زلزال الأناضول" وما أحدثه في "تركيا"؛ فقد كان عذاباً من العذاب الأكبر بأهواله حتى قالوا: إنه أشد ما عرف من الزلازل وأخطرها وأفظعها موقعاً وأثراً؛(٥) لذا نراه يعبر عن ذلك بالفعل الماضي "زلزلت" وهو فعل الزلزال نفسه، ليدل على ثبوت الحدث وانتهائه، وأن أمر الزلزال الذي اضطربت به الأمة صار أمراً واقعاً.

---

(١) اعتمدت في الحصول على هذه النسب على الطريقة التي بينها الدكتور سعد مصلوح في كتابه :الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية: ٧٤

(٢) الأعمال الكاملة: ٨٩٧/٢

(٣) السابق: ١٣١٢/٢

(٤) السابق: ٢١٢٥/٤

(٥) الأدب في أسبوع: ٣٤٤ للأستاذ/ محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة- العدد ٣٣٩- القاهرة- السنة الثامنة ذو القعدة ١٣٥٨هـ يناير ١٩٤٠م.

٤- النعت بالجملة الفعلية الماضوية المثبتة المبنية للمجهول.

احتل الفعل المبني للمجهول مكاناً بارزاً فيما نعت به الشاعر، فقد نعت الشاعر بالجملة الفعلية- الماضوية والمضارعية- المبنية للمجهول (١٤٦) مرة، بنسبة ٤,٦٪ من مجموع الجملة الفعلية المنعوت بها، جاء منها (٦٣) مرة من الجملة الفعلية الماضوية المثبتة، بنسبة ٤,٢٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية الماضوية.

والواقع أن صورة بناء الفعل للمجهول وإسناده إلى المفعول هي قمة العناية به. قال صاحب الكتاب وهو يذكر الفاعل والمفعول: "كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بشأنه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم".[١]

ولم يفت ابن جني الحديث عن القيمة الدلالية في ترك ذكر الفاعل، وإسناد الفعل إلى المفعول، وعنده- أي ابن جني- أن هناك درجات من العناية سابقة على بناء الفعل للمجهول، وإسناده إلى المفعول ويوضح تتبعها إيماناً راسخاً بالترابط القوي بين الرغبة في إلقاء الضوء على المفعول، والمسلك المنحرف الذي تتوجه فيه العبارة دلالة على هذا الاهتمام.[٢] يتضح هذا من وعيه بالأصل النظري المثالي الذي تصاعد منه الانحراف: "ذلك أن أصل وضع المفعول أن يكون فضله، وبعد الفاعل، (كضرب زيد عمراً)، فإذا عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل فقالوا: (ضرب عمراً زيد)، فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبه فقالوا: (عمرو ضربه زيد) فجاءوا به مجيئاً ينافي كونه فضلة ثم زادوه على هذه الرتبة، فقالوا: (عمرو ضرب زيد) فحذفوا ضميره، ونووه، ولم ينصبوه على ظاهر أمره؛ رغبة به عن صورة الفضلة وتحامياً لنصبه الدال على كون غيره صاحب الجملة، ثم إنهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل له، وبنوه على أنه مخصوص به، وألغوا ذكر الفاعل مظهراً أو مضمراً فقالوا: (ضرب عمرو) فاطرح ذكر الفاعل ألبته ..".[٣]

ومن هذا النمط قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الزلزال":[٤]

وإذا بقلب الأرض يرجف رجفة: ذُكَّ الصباح، وذاب في خفقاتها

يتحدث الشاعر عن زلزال "الأناضول" وما أحدثه في الأرض من رجفة كادت لها الأكباد تتطاير، وكأنما هي النفخة الأولى التي تموت لها الخلائق. ويعبر الشاعر عن هذا المعنى بـ "إذا" الفجائية التي تدل على مباغتة ذلك الزلزال للناس وهم غرقى في سكونهم، آمنين مطمئنين في مهادهم، ثم بالمفعول المطلق المشتق من لفظ الفعل ليدل على أنها لم تكن رجفة

(١) الكتاب: ١٥/١
(٢) نظرية اللغة في النقد العربي: ٢١٨ د. عبد الحكيم راضي.
(٣) المحتسب لابن جني: ٦٥/١، ٢٨٤/٢
(٤) الأعمال الكاملة: ٢١٢٦/٤

فحسب، بل كانت صيحة وصاعقة طار لها قلب كل كائن، ويقف الشاعر وقفة قصيرة عند هذه الرجفة، وكأن روح الزلزلة أنسته ما كان في إحساسه، أو أنه استحضر حال الناس ساعة وقوع الزلزال بهم، فكانوا كما قال الله تعالى في صفة زلزلة الساعة:﴿ يوم ترونها تذهل كل مرضعة عمات أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد﴾ [الحج/٢]، إلا أنه يفزع ثائراً متوثباً تتقاذفه تهاويل إحساسه في رعب بعد رعب، ويعبر عن آثار تلك الرجفة وما أحدثته بالفعل الماضي المبني للمجهول؛ لأنه أدعى إلى ثبوت ما حدث، وهو ما لا يقوم به الفعل المضارع، ويركز اهتمامه على ذلك الصباح الذي طلع على الناس- على غير عادته- بما لا تشتهيه أنفسهم، ويستزيد الشاعر من قتامه ذلك الصباح فيجعله مهيلاً ذائباً ضمن ما ذاب في خفقان الأرض الذي تلاشى كل شيء في طيه.

(ب) النعت بالجملة الفعلية المضارعية.

استعمل الشاعر النعت بالجملة الفعلية المضارعية فيما يقرب من (١٧٠٨) مرات، بنسبة ٥٣,٣٪ من مجموع النعوت بالجملة الفعلية، ومن ثم فإن استعمال الشاعر للجملة الفعلية المضارعية نعتاً أكثر من استعماله للجملة الفعلية الماضوية، وفي ذلك دلالة على التجدد والنمو، وهو ما يتلاءم مع نفسية الشاعر.

والملاحظ أن التعبير بالفعل المضارع في العربية أكثر منه بالفعل الماضي، وقد تنبه ابن جني إلى هذا قائلاً: "وذلك أن المضارع أسبق رتبة في النفس من الماضي؛ ألا ترى أن أول أحوال الحوادث أن تكون معدومة، ثم توجد فيما بعد".(١)

وقد وظف الشاعر النعت بالجملة الفعلية المضارعية على النحو التالي:

١- النعت بالجملة الفعلية المضارعية المنفية.

نعت الشاعر بالجملة الفعلية المضارعية المنفية (١٧٧) مرة، بنسبة ١٠,٤٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية المضارعية، ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الموت":(٢)

سكنت في شرك الأنفاس،
ترصدها كصائد لم تخب يوماً حبائلهُ

---

(١) الخصص: ١٠٥/٣
(٢) الاعمال الكاملة: ٢٠٢٨/٤

كان الشاعر يخشى الموت، وكان يتجنبه ويتجنب ما يُذَكِّرُه به من المواقف والأماكن والطرق.[1] وهو هنا يشبه الموت في ترقبه للنفس بالصائد في ترقبه لصيده، ولكنه ليس كأي صائد؛ فهو كالصائد الحاذق الخبير بقنصه للصيد، الذي لم يفلت صيده من بين يديه ولو مرة واحدة، دل على ذلك الاعتراض بالظرف (يوماً) بين الفعل وفاعله، ويعبر الشاعر عن ذلك بلفظ المضارع، وإن كان معناه المضي؛ وذلك أنه أراد الاحتياط للمعنى فجاء بمعنى الماضي المقطوع بكونه والدال على الثبوت، بلفظ المضارع الدال على التجدد والاستمرار؛ لتتسع الدلالة الزمنية وتشمل الأزمنة الثلاثة.

٢- النعت بالجملة الفعلية المضارعية المنفية المبنية للمجهول.

وقد استعمل الشاعر هذا النمط نعتاً في شعره (٣٢) مرة، بنسبة ١,٩٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية المضارعية، ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من العلم":[2]

..ومن أدب حسر الأعنة سقتهُ
إلى الناس ركباً لا تجارى قوافله

٣- النعت بالجملة الفعلية المضارعية المثبتة.

استعمل الشاعر هذا النمط في شعره نعتاً ما يقرب من (١٤٤٩) مرة، بنسبة ٨٤,٨٪ من مجموع النعت بالجملة الفعلية المضارعية، وبذلك فهو أكثر الأنماط الفعلية- بصفة عامة- المنعوت بها في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "راية العرب":[3]

فارشقيها بشعاع مؤمنٍ   يسترد النور من أعتى ظلام

٤- النعت بالجملة الفعلية المضارعية المثبتة المبنية للمجهول.

نعت الشاعر بهذا النمط في خمسين موضعاً، بنسبة ٢,٩٪، وهو بذلك أقل أنماط الجملة الفعلية المضارعية المنعوت بها، ومنه قوله في قصيدة "راهب النخيل":[4]

له صلوات في البراري، وعزلة   تساءل عنها في الجبال المغاورُ

هذه أهم أنماط الجملة الفعلية المضارعية المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل التي وظفها في خدمة رؤيته الفنية الخاصة.

---

(١) محمود حسن إسماعيل. كانت حياته شعرا: د. عبد العزيز كامل مجلة العربي- جمادي الآخر ١٤٠٢هـ ابريل ١٩٨٢ ص ٣٢

(٢) الأعمال الكاملة: ٢٠٤٦/٤

(٣) السابق: ١٤٧٠/٣

(٤) السابق: ٤٢٣/١

٣- النعت بالجملة الشرطية.

هناك من النحاة من أفرد هذه الجملة بقسم خاص بها متميز عن غيره،[١] وتابعهم في ذلك بعض الباحثين؛[٢] فلم يجعلوها في إطار أي من الجملتين الفعلية، أو الاسمية.

وهناك من جعل الجملة الشرطية ذات الجواب الإنشائي من صور الجمل الإنشائية، وذلك مثل قولك: "إن جاء محمد فأكرمه"، إذ إن خبرية الجملة الشرطية وإنشائيتها معتبرة بجوابها، وما الشرط إلا قيد فيها.[٣]

وقد ورد النعت بالجملة الشرطية في القرآن الكريم في أكثر من موضع،[٤] ومن ذلك قوله تعالى: ﴿لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم﴾ [المائدة/١٠١]، فالجملة الشرطية (إن تبد لكم تسؤكم)، صفة لأشياء.[٥]

وقد استعمل الشاعر الجملة الشرطية نعتاً في تسعة وسبعين موضعاً، بنسبة ٢٪ من مجموع النعت بالجملة في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة: "الكوخ":[٦]

يهنيك عذراء إذا أقبلت ... للنيل أصغى موجه الهادر
تستلهم العفة من جرةٍ ... يحنو عليها ملك طاهر
قدسية القلب، بها عصمة ... لم يؤتها نسر السما الكاسرُ

يعبر الشاعر عن اعتزازه بعذراوات القرية، وأخلاقهن، ويتيه بذلك أمام المدينة وقصورها وطبيعتها المجلوبة، ومادية أهلها وفساد أخلاقهم، ويصف الشاعر هذه العذراء وهي تحمل جرتها مقبلة على النيل، ويعبر عن ذلك بالجملة الشرطية التي تبين ارتباط النيل بأمواجه الهادرة بإقبال تلك العذراء عليه حاملة جرتها، وكأن الموج صار عاشقاً لتلك العذراء، فلا يحس إلا بدبيبها، ولم يصغ إلا لها، ولم يهم إلا برقتها وحسنها، ولم يفتن إلا بعفتها وطهرها، وتمنعها عن كل زائغ البصر يحاول الاقتراب منها.

---

(١) شرح المفصل: ٨٨/١
(٢) الجملة الوصفية في النحو العربي: ١٥٩
(٣) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ٢٤ عبدالسلام هارون.
(٤) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٤٩٤/١٠
(٥) البحر المحيط: ٣٠/٤
(٦) الأعمال الكاملة: ٢٠/١

٤- النعت بالجملة الإنشائية.

اشترط جمهور النحاة في الجملة المنعوت بها أن تكون خبرية،[١] أي محتملة للصدق والكذب؛ فلا ينعت بالجملة الإنشائية سواء أكان الإنشاء فيها طلبياً أم غير طلبي؛[٢] وذلك لأن الغرض من النعت هو التوضيح أو التخصيص، وهذه المعاني لا يمكن تأديتها إلا بجملة تضمنت حُكما معلوماً حصوله للمخاطب قبل ذكر هذه الجملة حتى يكون توضيحه أو تخصيصه، بشيء يعلمه المخاطب قبل ذكر المنعوت. والجملة التي يمكن أن تؤدي هذه الأغراض المذكورة هي الجملة الخبرية. وأما الإنشائية- سواء أكانت طلبية أم غير طلبية[٣]- فلا يمكن أن تؤدي تلك الأغراض إلا مع تأويل وتعسف. والسبب في عدم إمكان ذلك أن المخاطب لا يعرف مضمون الجملة الإنشائية بضربيها إلا بعد التلفظ بها.[٤]

هذا هو رأي الجمهور من النحاة، وما جاء من النعت وظاهره الإنشاء، فهو من الشذوذ، ويؤول على تقدير القول، واستشهدوا لذلك بقول الراجز:[٥]

حتى إذا جن الظلام واختلط   جاءوا بمذق هل رأيت الذئب قط

فوضع " هل رأيت الذئب قط " وهي جملة استفهامية، موضع "مشبه لون الذئب" وذلك غير جائز في الكلام، وقد يمكن أن يحمل ذلك على إضمار القول، فيكون التقدير: وجاءوا بمذق يقول من رآه: هل رأيت الذئب قط، فهذا لونه.[٦]

وقال صاحب شرح التصريح: "... الأصل بمذق مثل لون الذئب هل رأيت الذئب. يقولون: مررت برجل مثل كذا، هل رأيت كذا، وفي الحديث، كلاليب كشوك السعدان، هل رأيتم شوك السعدان، قالوا: نعم يا رسول الله، قال: فإنها مثل شوك السعدان، ثم حذف مثل لون الذئب، وبقي هل رأيت الذئب فتقولوه بمقول عند رؤيته".[٧] ولكن يرى ابن هشام غير ما سبق، إذ يقول: "وما أدري ما الذي دل النحاة على أن هذا وصف ويمكن أن يكون مستأنفاً وكأن قائلاً قال: ما صفته؟ فقال: هل رأيت الذئب قط أي هو مثله".[٨] ويرى الدكتور أحمد كشك أن الاستفهام هنا لم يرد على حقيقته، بل يراد بنغمته شيء غيره، ولا حاجة بنا معه إلى تقدير

---

(١) انظر: شرح المفصل: ٥٢/٣، ٥٣، والمحتسب: ١٦٥/٢، و شرح التصريح: ١١٢/٢، و أمالي ابن الشجري: ٤٠٧/٢، و مغني اللبيب: ٦٧١/٢

(٢) الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ١٠٨

(٣) يعني البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب. وبالإنشاء غير الطلبي ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب.انظر :الأساليب الإنشائية في النحو العربي:١٣

(٤) الأساليب الإنشائية: ١٠٩- ١١١.

(٥) الرجز للعجاج في ملحق ديوانه: ٣٠٤/٢، وخزانة الأدب: ٢/ ١٠٩، والدرر اللوامع: ١٠/٦، وشرح التصريح: ١١/٢، وشرح الأشموني: ٤٩٩/٢ وشرح المفصل: ٥٢/٣

(٦) ضرائر الشعر لابن عصفور: ٢٥٩

(٧) شرح التصريح على التوضيح: ١١٢/٢

(٨) حاشية الشيخ يس العليمي: ١١٢/٢، ١١٣

أو تأويل.[1] وهذا كله من أجل تأكيد أن النعت بالجملة لا يكون إلا بالجملة التي تحتمل الصدق والكذب.[2]

واستعمل محمود حسن إسماعيل النعت بالجملة الإنشائية في أربعة وثلاثين موضعاً، جاء توظيفها على النحو التالي:

(أ)- النعت بالجملة الاستفهامية.

الاستفهام هو طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، بواسطة أداة من أدواته، وهو مما لا ينعت به؛ لأنه من الإنشاء الطلبي،[3] ولكن استعمله الشاعر في قوله في قصيدة "المعبد المرجوم":[4]

قديسة! وبها أنثى معذبة
ما ذنبها والهوى قد حان موعده!

وأرى أن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر يفهم من المقام، وربما يكون الغرض منه التهكم ممن يدعى براءة من سقطت في شرك هواها، ويزعمون أنها ضحية المجتمع الذي ألقى عليها من البؤس والإهمال ما أغرى بها إلى ذلك السقوط، أو التعجب من حال تلك الفتاة الساقطة التي تزعم الطهر والبراءة لذاتها مما وقعت فيه.

(ب)- النعت بـ "كم" الخبرية.

هي لفظ يدل على إنشاء التكثير، وهو إنشاء غير طلبي؛[5] وذلك لأن "كم" في حال خبريتها قد تضمنت معنى إنشائياً إلى جانب تضمنها للمعنى الخبري.[6] فقولك: "كم عبيد لي" يحتمل الخبر والإنشاء باعتبارين: أما الإنشاء، فمن حيث أنها تفيد التكثير، والتكثير معنى إنشائي حقه أن يؤدي برب، أو بحرف آخر مقدر وضعه. وإنما كان التكثير معنى إنشائياً لأنه في نفس المتكلم وليس له وجود في الخارج حتى يحتمل الصدق والكذب. وأما الخبر فبالنظر إلى الملكية، فإن كونك تملك عبيداً، له وجود في الخارج.[7]وجعلت "كم" الخبرية مما لا ينعت

(١) من وظائف الصوت اللغوي: ٦٥ د. احمد كشك.
(٢) بناء الجملة العربية: ١٨١
(٣) الأساليب الإنشائية: ١٨.
(٤) الأعمال الكاملة: ٨٠١/١.
(٥) الأساليب الإنشائية: ٩١.
(٦) شرح الكافية للرضي: ٢٣٧/٤.
(٧) الأساليب الإنشائية: ٢٧.

به مثل "كم" الاستفهامية، و "ما" التعجبية، وغيرها من الأسماء المتوغلة في البناء، لأن المتوغل في البناء لا يوصف به.[1]

وقد نعت الشاعر بـ "كم" الخبرية في خمسة عشر موضعاً، ومن ذلك قوله في قصيدة "شعلة على دجلة":[2]

فجأت طاغياً فردته خزيان ... وساقته في هوان وذله
وسقته مصيره من يديه ... بيمين كم ذاقت الذل قبله..

(ج) النعت بالجملة الناسخة المبدوءة بـ "ليت".

معنى "ليت" التمني، وهو طلب المستحيل أو الممكن غير المطموع في حصوله. والتمني من الإنشاء الطلبي الذي يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب.[3] ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "أغاني الرق":[4]

والعهد رق ليته في الحياه ... يبقى، ولا ينفد!

(د) النعت بالدعاء.

والدعاء هو طلب الفعل أو الكف من الأدنى للأعلى، وهو من الإنشاء الطلبي الذي يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وقت الطلب. ومنه قول الشاعر في قصيدة: "النور المهاجر":[5]

ويخطفان الثرى نضراً، إلى بلدٍ ... لا خيب الله من يسعى لمغناه!

(هـ) النعت بما جرى مجرى "نعم" و "بئس".

قال الأشموني عن "نعم" و "بئس": "فعلان غير متصرفين .. عند البصريين والكسائي بدليل فبها ونعمت، واسمان عند الكوفيين بدليل ما هي بنعم الولد ... وسبب عدم تصرفهما لزومهما إنشاء المدح والذم على سبيل المبالغة".[6] ووجه إفادة "نعم" و "بئس" الإنشاء- كما ذكر الرضي-: "أنك إذا قلت: "نعم الرجل زيد"، فإنما تنشئ المدح، وتحدثه بهذا اللفظ. وليس المدح موجوداً في الخارج في أحد الأزمنة مقصوداً مطابقة هذا الكلام إياه، حتى يكون خبراً،

(١) السابق: ١٠٧، ١٠٨، وانظر: مغنى اللبيب: ٢٠٧/١، ٢٠٨.
(٢) الأعمال الكاملة: ١٠٣٣/٢
(٣) الأساليب الإنشائية: ١٤ ، ٥٠
(٤) الأعمال الكاملة: ٦٦٣/١
(٥) السابق: ٨٧٩/٢
(٦) شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: ٣٨/٣ ، ٣٩. وانظر: شرح التسهيل: ٥/٣

بل تقصد بهذا الكلام مدحه على جودته الموجودة خارجاً؛ ولو كان إخباراً صرفاً عن جودته خارجاً لدخله التصديق والتكذيب ...".[1]

وهناك أفعال تلحق بنعم وبئس، وتجري مجراهما في جميع ما يتصل بهما، قال ابن مالك:[2]

واجعل كبئس ساء واجعل فعلاً   من ذي ثلاثةٍ كنعم مسجلاً

أي "تلحق ساء بئس، وبها وبنعم فعل موضوعاً أو محولاً من فعل أو فعل مضمناً تعجباً".[3] فيقال: ساء الرجل أبو لهب، وساءت المرأة حمالة الحطب، وساء رجلاً هو، وساءت امرأة هي، بإجراء "ساء" مجرى "بئس" في كل ما يتعلق بها. قال الرضي: "اعلم أنه يلحق بـ "نعم" و "بئس" كل ما هو على "فعل" بضم العين، بالأصالة، نحو: "ظرف الرجل زيد" ، أو بالتحويل إلى الضم من "فعل" أو "فعل"، نحو: "رموت اليد يده"، و "قضو الرجل زيد"، بشرط تضمينه معنى التعجب".[4] ومنه قوله تعالى: ﴿ساء مثلا القوم﴾ [الأعراف/١٧٧]، وقوله: ﴿ساء ما يحكمون﴾ [الأنعام/ ١٣٦]، وقوله تعالى: ﴿كبرت كلمة تخرج من أفواههم﴾ [الكهف/٥]، ومنه قولهم: "شد ما أنك ذاهب".[5] ومما استعمله محمود حسن إسماعيل متشئاً به التعجب الضمني قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":[6]

إيه يا قريتي! لقد شف نايي   شجن في الحشا عظيم الدوي!
غرسته يد الليالي بقلبٍ   شد ما ذاق من أساها العتي!

يجسد الشاعر هنا الظلم الواقع على الفلاح و القرية جميعا ؛مصرحا بأن ذلك قد شغل ذهنه وقلبه فغلب على نشيده وألحانه الشجن والأسى، ويشخص الشاعر الليالي، بل يجعل لها يداً تغرس هذا الحزن العظيم في قلبه الذي لاقى الكثير من أساها الشديد. وإذا كان الليل فرصة لإغراق الهموم والآلام عند الناس، فإنه عند الشاعر غير ذلك؛ لأن ليل الشاعر معاناة حقيقية يعانيها عند ميلاد قصيدة جديدة؛ لذا تقول زوجه: "من كان يريد أن يعرف محمود حسن إسماعيل على سجيته وحقيقته كان عليه أن يعيش معه لحظات ما بعد منتصف الليل؛ فهو يفضي إلى الليل بكل ما عنده".[7] فهو حينئذ، منفعل، متيقظ المشاعر، ثائر كالبركان، لا يهدأ إلا بعد أن يتفجر بالإبداع، ويعبر الشاعر عن ذلك بالجملة الإنشائية المتضمنة لمعنى التعجب مما يخفق له قلبه العظيم، فجاء الإنشاء بمثابة تفجير للشاعرية التي كثيراً ما شهد الليل ميلادها.

---

(١) شرح الكافية للرضي: ٢٣٧/٤
(٢) شرح الأشموني: ٥٤/٣
(٣) شرح التسهي: ٢٠/٣، و المساعد على تسهيل الفوائد: ١٣٧/٢، ١٣٨
(٤) شرح الكافية للرضي: ٢٥٦/٤
(٥) السابق: نفسه
(٦) الأعمال الكاملة: ٥٥/١
(٧) محمود حسن إسماعيل: الزوج والأب:مقال لسارة احمد نسيم ,مجلة الثقافة- السنة الرابعة- العدد ٤٣- ابريل ١٩٧٧ص ٥٠، ٥١

ثالثاً: النعت بشبه الجملة.

ينعت بشبه الجملة (الظرف، والجار مع مجروره) بشرطين:[(١)]

الأول: أن يكون تاماً، أي: مفيداً. وإفادته تكون بالإضافة، أو بتقييده بما يحقق غرضاً معنوياً جديداً.

والثاني: أن يكون المنعوت نكرة محضة، مثل: "رأيت طائراً فوق غصن، أو على غصن"، فإذا كانت النكرة غير محضة؛ بسبب اختصاصها بالإضافة، أو غيرها مما يخصصها، فشبه الجملة يصلح نعتاً وحالاً. نحو: "هذا رجل وقور في سيارة، أو أمامك"، فهو كالجملة في هذا الحكم.

" وفي الحقيقة يكون النعت هو ما يتعلق به الظرف أو الجار والمجرور مثل "رأيت نجوماً في السماء"، أو "شاهدت نجماً بين السحاب" وفقاً لتعلق الظرف والجار والمجرور، وهما لا بد أن يتعلقا بالحدث، وقد يقدر فعلاً أو اسماً مشتقاً، فعلى الأول يكون كل من الظرف والجار والمجرور جزءاً من جملة فيكون من قبيل النعت بالجملة، وعلى الثاني يكون جزءاً من مركب اسمي فيكون من قبيل النعت بالمفرد".[(٢)] وذلك مثل قوله تعالى: ﴿وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا﴾[البقرة/٢٣] قال العكبري: "مما نزلنا: في موضع جر صفة لريب، أي ريب كائن مما نزلنا.."[(٣)].

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بشبه الجملة (الظرف والجار والمجرور) ما يقرب من (٨١٨)مرة، بنسبة ٩,٢٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره،وفيما يلي تفصيل ذلك:

(أ)- النعت بالمركب الظرفي.

المقصود به الهيئة التركيبية المبدوءة بما يدل على زمان أو مكان إنجاز الحدث،[(٤)] وقد نعت به الشاعر (١٣٥) مرة بنسبة ١٦,٥٪ من مجموع النعت بشبه الجملة في شعره. ومن ذلك قوله في قصيدة "الموؤودة":[(٥)]

طفت بالدنيا وساءلت بها ... كل شيء فوقها، حتى الزمن
لم تجد عيناي فيها كائناً ... لم ينح مثلي عليها ويئن

---

(١) النحو الوافي: ٤٧٦/٣، وانظر: مغني اللبيب: ٥١٠/٢
(٢) بناء الجملة العربية: ١٨٢
(٣) إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن: ٣١
(٤) الجملة العربية: مكوناتها- أنواعها- تحليلها: ١١٨
(٥) الأعمال الكاملة: ٨٨٦/٢

يتحدث الشاعر عن الحرية، فهي موؤودة بيد الطغاة والمستبدين، ولم تدع القيود الغاشمة أنفاساً لها في أي مكان، فيبحث الشاعر عنها، ويعبر عن ذلك بالظرف الذي يدل على أنه يحاول أن يتلمس لها شعاعاً في فجاج الوجود، ولكنه لم يجد إلا صدى بكائه عليها.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "العطر الكاذب":(1)

تزينت واستحالت ... كزهرة فوق قبر

العطر فيها خطايا ... ذوات أفنان غدر

عادت وحطت بأيك ... ويلاه! لو كان يدري

باعت إليه بقايا ... يعافها كل حر!

يبين الشاعر المفاسد التي تعج بها المدينة، فيصف بائعة من بائعات الهوى تبحث عمن توقعه في شركها، فتجد من تستميله بفتنتها، وتدس له هواها مغلفاً بالطهر والعفاف، وبعد سنين من الوصال بينهما تكشف حقيقة أمرها وخيانتها؛ فيتخلى عنها ذلك المخدوع، ولكنها لم تيئس، ولم تكن نهايتها عند هذا الحد، بل تخلق من هذه النهاية بداية لمحاولة جديدة تعيد فيها ما كان من قبل. ويصور الشاعر ذلك فيعبر بالفعل الماضي "تزينت" المقطوع بكونه والدال على عناد تلك الفتاة وإصرارها على الوقوع في الرذيلة والسقوط في الهاوية. ثم يعبر الشاعر بالفعل الماضي "استحالت" الذي يدل على تغيرها وخداعها بمحاولة ظهورها بهيأة غير التي كانت عليها من قبل حتى بدت كالزهرة، ولكن ليست كأي زهرة، فيأتي النعت بالتركيب الظرفي ذي الدلالة المزدوجة؛ حيث يبين حقيقة هذه الزهرة من جهة، ومن جهة أخرى يبين رد فعل من تحاول تلك الفتاة أن تستميله بملقها، فلم تجد من يحس بها، أو يلقي بالاً لجمالها وفتنتها، لأن عطرها صار كاذباً مفضوحاً أمره، كاشفاً ما وراءه من خطايا! ولكنها تعود- كعادتها- وتحط بمكان جديد، تبحث فيه عمن تبيعه بقايا ما باعته من قبل. ويعبر الشاعر عن ذلك بالفعل الماضي "عادت" الدال على رجوعها إلى أصل ما كانت عليه من ذي قبل، ولم يكن ذكر الشاعر لهذا الفعل هو الأول في القصيدة؛ فقد ذكره قبل ذلك مرتين: الأولى، قبل بيتين من ذلك، والأخرى في مطلع قصيدته إذ يقول:

عادت .. ولكن لأيك ... بين الخمائل غر ..

فتبدأ الجملة الأولى في القصيدة بهذا الفعل "عادت"، ولا تخفى أهمية الجملة الأولى في حبك النص وفي فهمه؛ حيث إنها تكون المنطلق والبداية التي يكثف فيها منشئ النص المعنى الذي

---

(1) الاعمال الكاملة: ٧٨٦/١

يريد الإفصاح عنه، ثم تأتي جمل النص لتزيد هذا المعنى إيضاحاً؛[1] ومن ثم صدر الشاعر القصيدة كلها بذلك الفعل، ويكرره بعد ذلك مرتين: الأولى في قوله:

عادت هشيماً رمته   هناك قمة نسر

والأخرى في قوله:

عادت وحطت بيأيك..   ويلاه! لو كان يدري

والشاعر بهذا التكرار كأنه يضع في يد القارئ مفتاحاً للفكرة المتسلطة عليه، وهذه فائدة التكرار إذ يوحي بشكل أولي بسيطرة العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى.[2] ويبدو الفعل بذلك مرتكزاً ضوئياً في القصيدة؛[3] حيث يكرره الشاعر ثلاث مرات دون إسناده لفاعله في أي منها؛ وذلك ترفعاً عن ذكره لانحطاط شأنه. وتختلف دلالة الفعل في كل مرة عن غيرها، ففي المرة الأولى في مطلع القصيدة يدل على عودة تلك الفتاة من ماضيها الطويل العكر الملوث بالخطايا، لتبدأ رحلة جديدة. وفي المرة الثانية (عادت هشيماً) دل الفعل مع الحال على سقوط تلك الفتاة في نهاية هذه الرحلة، وأنها لم تجن من ثمارها إلا الضياع، ولكنها لم تأبه لذلك، رامية ماضيها خلف ظهرها لتبدأ من جديد. وفي المرة الثالثة، دل الفعل على عنادها وإصرارها على الوقوع في المعصية، دون ندم على ما ضيعته بملقها الزائف.

ومن هنا يتبين لنا إدراك الشاعر لقيمة الكلمة ودورها في خلق الدلالات المساهمة في إنتاج المعنى.

(١) معايير النصية: دراسة في نحو النص: ١٩٣ ماجستير لمحمد أشرف عبد العال. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٥ د. على عشري زايد، و قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٣ نازك الملائكة.

(٣) يرى أستاذي الدكتور محمد حماسة أن كل قصيدة فيها ما يمكن أن نسميه "مرتكزاً ضوئياً"، هذا المرتكز الضوئي قد اختيرت عفوياً كلماته بدقة وأحكمت علاقاته النحوية بعناية، فاستحق بذلك أن يكون مفتاحاً للقصيدة يفتح الباب التركيبي للدخول في عالمها الرحيب. انظر:النحو والدلالة: ١٨١، ١٨٢، و اللغة وبناء الشعر: ٧٦، و الإبداع الموازي: التحليل النصي للشعر: ١٨١

(ب)- النعـــت بالمـركب (الجار والمجرور).

هو الهيئة التركيبية المبدوءة بحرف من حروف الجر. وقد نعت به الشاعر ما يقــرب من (٦٨٣) مرة، بنسبة ٨٣,٥٪ من مجموع النعت بشبه الجملة. وبذلك فــإن نســبة الجــار والمجرور إلى الظرف المنعوت بهما في شعر الشاعر تبلغ ٥,٠٦، وهي نسبة عالية تبــين أن استعمال الشاعر للنعت بالجار والمجرور يزيد عن خمسة أضعاف استعماله للنعــت بالتركيــب الظرفي.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الفردوس المهجور":[1]

ونـدابـةٍ تـحـت ظـل الكـــروم	على الـثـور يشكـو إسـار القيـود
تـضـج علـــى دائــر كـالـرحى	يـذوق مـن الـسـوط ذل الـعـبـيـد

إن الشاعر مفتون بالطبيعة، اندمج بشعوره اندماجاً كلياً فيما وقع عليه بصره، وأحس إحساساً عاماً بعيد الأثر، أعمق وأدق من إحساس النفس العاديــة؛ فالشـــاعر والطبيعـــة روح واحدة ممتزجة،[2] لا يدع شيئاً يتصل بطبيعة القرية والحياة فيها من عادات وتقاليــد وآمــال وآلام إلا وصفه وصف المجرب الخبير.[3] وهو هنا يصف شكوى الساقية وتفجعها على الثور المقيد بها، فيبدأ بـــ "واو" رب التي تدل على كثرة ندب الساقية على ذلك الثور، بل إنها لتبكي ألماً لحال رفيقها وصديقها المغمض العينين، ولا يغفل الشاعر عن تصوير حركة ذلك الثــور، فيأتي بشبه الجملة الجار والمجرور (كالرحى)، الذي يدل على حركة الثور الأســير فــي دأب وكدح مما جعل الساقية تضج ببؤسه، وتشاركه بلواه، وتعلن على الملأ سوء حاله.

هذه هي الأنماط التركيبية للنعت بأنواعه، المفرد، والجملة، وشبه الجملة، اتضح مــن خلالها التفاعل القائم بين دلالات الألفاظ ومعاني النحو، وذلك من خلال اختيار الشاعر لكلماتــه بدقة وعناية، وقدرته الفائقة على تطويعها، وتصرفه في استخدام بعض الصيغ في معنى الآخر في بناء محكم وموقع نحوي سليم، على نحو بين أن اللغة لديه لم تكن وسيلة لسواها، بل هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعاً، وغايته التي تطلع إلى نقلها في تراكيبه وألفاظه؛ ليمثل بها عملية الإبداع الشعري لديه.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٣١٠١
(٢) كلمة ختام أغاني الكوخ: الأعمال الكاملة ١: ١٧٢
(٣) قضية الفلاح في شعر محمود حسن اسماعيل: ٦٠ د. ثابت محمد بداري.

المبحث الثاني: أنماط التركيب العطفي.

(أ)- العطف في اللغة.

العطف في اللغة: الرجوع إلى الشيء بعد الانصراف عنه،[1] وهو في الأصل مصدر عطفت الشيء إذا ثنيته،[2] ويقال: عطف فلان إلى ناحية كذا يعطف عطفاً إذا مال إليه، وعطف الرجل وساده إذا ثناه.[3] ومن ثم فكلمة "العطف"- على الخصوص- مشبعة بالدلالة على التعاطف والانحناء، بريئة تماماً من الأثرة والخضوع والسيطرة، مشبعة بالزمالة والتعاون الودود.[4]

(ب)- العطف في الاصطلاح.

أما في الاصطلاح، فإن مصطلح العطف في الدرس النحوي يطلق على نوعين منه، أحدهما يسمى عطف البيان ، والآخر يسمى عطف النسق.

وسمي عطف البيان عطفاً لأن المتكلم رجع إلى الأول فأوضحه به، وسمي عطف النسق عطفاً لأن المتكلم رجع إلى الأول فأشرك معه آخر في حكمه بواسطة حرف من حروف العطف.[5] وفيما يلي تفصيل لذلك:

أولاً: عطف البيان.

تعددت تعريفات النحاة لعطف البيان، ومنها تعريف ابن مالك بأنه "التابع الجاري مجرى النعت في ظهور المتبوع، وفي التوضيح والتخصيص، جامداً أو بمنزلته. ويوافق المتبوع في الإفراد وضديه، وفي التذكير والتأنيث، وفي التعريف والتنكير، خلافاً لمن التزم تعريفهما".[6]

فعطف البيان مع متبوعه قد يكونان منكرين كما يكونان معرفين؛ لأن النكرة تقبل التخصيص بالجامد كما تقبل المعرفة التوضيح به، نحو: "لبست ثوباً جبة"، وهذا مذهب الكوفيين والفارسي وابن جني والزمخشري وابن عصفور، وجوزوا أن يكون منه قوله تعالى:﴿أو كفارة طعام مساكين﴾ [المائدة/٩٥] فيمن نون كفارة، ونحو: ﴿من ماء صديد﴾ [إبراهيم/١٦]، وذهب غير هؤلاء إلى المنع، وأوجبوا فيما سبق البدلية، ويخصون عطف

(١) قطر الندى وبل الصدى : ٢٩٧
(٢) شرح التصريح: ١٣٠/٢
(٣) اللسان: (عطف) ٩/ ٢٦٩
(٤) صوت الشاعر القديم: ٢٣ د. مصطفى ناصف.
(٥) التوابع في الجملة العربية: ٩٦
(٦) شرح التسهيل: ٣/ ٣٢٥

البيان بالمعارف.[١] قال ابن عصفور: وإليه ذهب أكثر النحويين. وزعم الشلوبين أنه مذهب البصريين. وقال الأشموني: ليس قول من منع بشيء.[٢]

ولم يستعمل محمود حسن إسماعيل هذا التابع في شعره إلا في مرات قلائل، منها ما أمكن فيه أن يحل الثاني محل الأول دون مانع لغوي، وهو ما صح أن يكون بدلاً أو عطف بيان، ومن ذلك قوله في قصيدة "النور المهاجر":[٣]

يمشي وصاحبه الصديق وحدهما   في مهمه تفزع الأيام لقياهُ

فجاءت كلمة "الصديق" موضحة متبوعها المعرف بالإضافة "صاحبه"، فيصح في كلمة "الصديق" أن تكون عطف بيان، أو بدلاً؛ لامكانها أن تحل محل الأول، فيكون الكلام: "يمشي والصديق وحدهما، على العطف على الضمير المتصل المرفوع دون فاصل، وهو ما سيأتي الحديث عنه في موضع لاحق إن شاء الله. ومنه كذلك قوله في قصيدة "الزحف المقدس":[٤]

في جبين الفلاح منها خطوط ..أسطر للعذاب ماتت لغاها

حيث جاءت كلمة "أسطر" مخصصة متبوعها "خطوط"، وصح فيها أن تكون عطف بيان أو بدلاً؛ لإمكانها أن تحل محل الأول، فيكون الكلام: في جبين الفلاح منها أسطر للعذاب.
ومنه ما تعين أن يكون التابع فيه عطف بيان لا غير، وذلك في قوله في قصيدة "السلام الذي أعرف":[٥]

فيا أمي الأرض!
ماذا جنيت؟
ومنك- ومثلي جميع البرايا- ولدت

فتعين في كلمة "الأرض" هنا أن تكون عطف بيان؛ لأنها لا تصلح أن تكون بدلاً؛ وذلك لأن البدل على نية تكرار العامل، ولا تدخل "يا" على ما فيه الألف واللام، فلا يقال "يا الأرض" ومن ثم لا يمكن وضع "الأرض" موضع "أمي".

---

(١) شرح الأشموني: ١٢٦/٣، ١٢٧ وانظر: شرح ابن عقيل: ١٨١/٣
(٢) شرح الأشموني: ١٢٧/٣
(٣) الأعمال الكاملة: ٨٧٩/٢
(٤) السابق: ١٠١١/٢
(٥) السابق: ١٥٠٣/٣

ثانياً: عطف النسق.

العطف من عبارات البصريين، والنسق من عبارات الكوفيين، ومعنى العطف الاشتراك في تأثير العامل، وأصله الميل، كأنه أميل به إلي حيز الأول، وقيل له نسق لمساواته الأول في الإعراب، يقال: ثغر نسق، إذا تساوت أسنانه، وكلام نسق إذا كان علي نظام واحد.[١]

وفي تعريف عطف النسق قيل إنه: "هو التابع المتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف".[٢]

أما عن وظيفة عطف النسق، فهي وصل الكلام بعضه ببعض، والإشراك بين المعطوف والمعطوف عليه بأحد حروف العطف.

حروف العطف.

إن دراسة حروف المعاني دراسة للتركيب الذي يكون فيه "الحرف" بمفرداته وعلاقاته الأخرى؛[٣] لأن الأدوات لا تنبع من الخارج، وإنما تكشف من داخل النصوص، فالنصوص خالقة أدواتها؛ ومن ثم تفتح هذه الأدوات معالم لا تستطيعها سواها.[٤]

ويؤتى بحروف العطف للربط بين المعطوف والمعطوف عليه، أو الوصل بينهما، فهي- أي حروف العطف- "علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك الجمل، وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه النص".[٥]

ولا يخفى الدور الذي تؤديه حروف العطف في سبك النص والربط بين أجزائه، حيث يقوم حرف العطف مع التطابق في العلامة الإعرابية بالدور العظيم في ترابط المعطوف بالمعطوف عليه.[٦] وعلى الرغم من كون أداة العطف شكلية تابعة لأبواب نحوية، فالعلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه دلالية، فالتماسك إذن شكلي الأداة دلالي المضمون والمعنى. لذلك لا تكتسب أداة العطف معناها العطفي إلا من خلال وقوعها في تركيب العطف.[٧]

---

(١) شرح المفصل: ٧٤/٣
(٢) شرح ابن عقيل: ١٨٤/٣، وانظر: شرح الكافية للرضي: ٣٥٤/٢، و شرح التسهيل: ٣٤٣/٣، و شرح الكافية لابن مالك: ٥٣٧/١
(٣) النحو والدلالة: ٤٧
(٤) صوت الشاعر القديم: ٦
(٥) نسيج النص: ٣٧ الأزهر الزناد
(٦) بناء الجملة العربية: ١٩٣
(٧) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ٢٤٩/١

وقسم النحويون حروف العطف إلى ضربين:[1]

أحدهما: ما يشرك المعطوف مع المعطوف عليه مطلقاً، أي في اللفظ والمعنى، وهذه هي: "الواو، والفاء، وثم، وحتى، و أو ، وأم".

والثاني: ما يشرك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط، أي في الإعراب وحده دون المعنى، وهذه هي: "بل"، و "لكن"، و "لا".

وحينما قسم النحاة حروف العطف هذا التقسيم كان لإدراكهم لنوعي التماسك الشكلي والدلالي اللذين سعى النصيون المعاصرون لتحقيقهما.[2] وفيما يلي تفصيل هذه الحروف وكيفية توظيف الشاعر لها.

أولاً: الحروف التي تشرك المعطوف مع المعطوف عليه مطلقاً.

وهي- كما سبق: "الواو" ، "الفاء"، و "ثم" ، و "حتى"، " أو"، و "أم".

١- العطف بـ "الواو".

كانت "الواو" أكثر حروف العطف دوراناً في شعر محمود حسن إسماعيل، فهي أم حروف العطف.[3] وقد استغل الشاعر كل إمكانات "الواو" كمقطع، فأحياناً يأتي بها حرف عطف يجمع بين المفردات، أو الجمل، ويلون الأداء بها، فحين يكون الأداء لينا هادئاً متباعدا، تأتي "الواو" في دعةٍ ورفعةٍ، ومن ذلك قوله في قصيدة "في المحراب":[4]

فعشقتني .. وعشقت ..حتى لم نتح لغرامنا يوماً مسيس عتاب!

أما حين تهتاج النفس، ويسيطر على الشاعر عنف الأداء، تتلاحق "الواو" وتتوالى في وفرة وإفراط، ويلاحظ ذلك في قوله في قصيدة "شاطئ التوبة":[5]

وضل أفقي، وضجت أرضي له، وسمايا
أبكي، وتبكي، ويبكي دمعي، ويبكي بكايا

وكذلك قوله في قصيدة "لا بد":[6]

لا بد أن نسير!
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير
ونعصر الرياح في تلفت المصير

(١) شرح الفية ابن مالك لابن الناظم: ٥١٩، ٥٢٠، و شرح الكافية لابن مالك: ٥٣٧/١، و شرح الأشموني: ١٣٢/٣، و شرح ابن عقيل: ١٨٥/٣

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ٢٥٣/١

(٣) أمالي ابن الشجري: ٥٣٥/٢

(٤) الأعمال الكاملة: ٤٤/١

(٥) السابق: ١١٧٦/٢

(٦) السابق: ١٢٩٣/٢

ونصعق الهشيم في احتضاره الأخير ..
فلم يعد لركبنا وقوف
ولم يعد لدربنا عكوف

فالأبيات هنا تجسيد لرغبة عارمة في تغيير كل ما هو متخلف ورديء في هذا الوجود، وإصرار عنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف والجمود إلى كل ما هو مضيء ونبيل. ويتفجر هذا الإصرار من هذه العبارة الحاسمة "لابد".[1] ويبلغ الشاعر قمة رفيعة في تصوير هذه الاندفاعة التي تكتسح كل العقبات التي تعترض طريق الوصول إلى الهدف، مستغلاً كل طاقات لغته التصويرية، حتى ليكاد القارئ يسمع عصف هذه الاندفاعة، ويحس بوهجها،[2] ومن ثم فإن الشاعر يستخدم مجموعة من أشد الأفعال عنفاً في تجسيد هذه الاندفاعة وهي "تجرف"، و "تعصر"، و "تصعق" ويربط بينها لفظاً ومعنى بحرف العطف "الواو" حتى تتآزر كلها على تجسيد ذلك الإصرار العنيد من الشاعر.

وانفردت "الواو" من بين سائر حروف العطف بأحكام منها:

أ- بدء القصيدة بها.

غالباً ما يرد حرف "الواو" في أول القصائد في شعر محمود حسن إسماعيل، فيتخذ إحدى صورتين:

الأولى: أن يكون "واو رُب" ومن ذلك قوله في قصيدة "المؤذن":[3]

وشاعرٍ في الفجر يسبي النهى بسورةٍ جلت عن المأثم

والثانية: أن يكون حرف عطف كبقية الحروف، ولكنه يرد في بداية القصيدة كحيلة فنية من الشاعر، ليشد القارئ وينبهه على أن موضوع القصيدة متصل بموضوع آخر، وهي محاولة لإشراك القارئ واستنفار طاقاته التخييلية. ومن ذلك قوله في قصيدة "المستجيرة":[4]

وقالت: أجرني!
فقلت: اخسئي..
فمن غير رب السماء المجير!

ب- عطف ما حقه التثنية.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الزحف المقدس":[5]

---

(١) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ١٨ د. علي عشري زايد.
(٢) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ١٨
(٣) الأعمال الكاملة: ١/١٢٧
(٤) السابق: ٢/١١٨٥
(٥) السابق: ٢/١٠١٠

واستمرت ومــــر جيل وجيـــل   وهـي مغلـولـة تنـادي فتـاهـا

ج- عطف الشيء على مرادفه.

ذكر ابن هشام أن من معاني "الواو" عطف الشيء على مرادفه[1] نحو قوله تعالى:﴿ إنما أشكو بثي وحزني إلى الله﴾[يوسف/٨٦]، وقوله تعالى:﴿أولئك عليهم صـلوات مـن ربهـم ورحمة﴾ [البقرة/١٥٧]. وقوله تعالى:﴿فما وهنوا لما أصابهم في سبيل الله ومـا ضـعفوا﴾ [آل عمران/١٤٦]، وقوله عليه الصلاة والسلام: "ليلني منكم ذوو الأحلام والنهى".[2]

و "الأحلام والنهى" واحد، وكذلك "البث والحزن"، و "الصلوات والرحمة"، و "الوهن والضـعف" فهذه ألفاظ مترادفة، وإنما حسن عطف أحدهما على الآخر لاختلاف ألفاظها كما نص على ذلك ابن يعيش وابن الشجري في أماليه.[3] ومنه قول الشاعر:

ألا حبذا هند وأرض بـهـا هنـد   وهند أتـى مـن دونـهـا النـأي والبعـد

(والنأي والبعد) واحد كذلك.

ولكن السهيلي يرى أن "واو" العطف وضعت لتعطف الشيء علـى غيـره، لا لتعطـف الشيء على نفسه، فإذا تغايرت معاني الصفات حسن العطف، كقولك: الكاتب والشـاعر، وإذا تقاربت معانيها قبح العطف، كقولك: الخطيب الفصيح.[4]

وأرى أن في عطف الشيء على مرادفة تقوية للمعطـوف عليـه وتأكيـداً لـه، إذ إن المعطوف بمثابة تكرار للمعطوف عليه، والتكرار عموماً لتقوية المعنى وتأكيده.

وقد وردت هذه الظاهرة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومن ذلـك قولـه فـي قصيدة "قصة القناة":[5]

لـــم تبـق نـار الظلـم فـي يـدهـا   غيـر الأسـى والضعـف والـوهـن

وقوله في قصيدة "من أغاني البائسين":[6]

كعبـة للبـر صيـداء العـلا   جـل مـن أنشـا، وسـوى، وبنـى!

(١) مغني اللبيب: ٤١١/٢، ٤١٢
(٢) السابق: نفسه
(٣) شرح المفصل: ١٠/١، و أمالي ابن الشجري: ٢٥٣/٣، ٢٣٣/٢
(٤) نتائج الفكر في النحو: ١٩٣، ١٩٤
(٥) الأعمال الكاملة: ١٠١٦/٢
(٦) السابق: ٥٢٢/١

ولم تختص "الواو" بذلك من بين حروف العطف، وإنما تشاركها "أو". مثل قول الشاعر في قصيدة "أحزان الغروب":(١)

عف الهوى، لم يرغ في لحنه وزر ولم يدنس بإثمٍ فيه أو حوب

فالضعف والوهن واحد كما سبق، وكذلك الأفعال (أنشا، وسوى، وبنى)، والإثم والحوب. وهذا من قبيل تأكيد المعنى وتقويته.

د- عطف النعوت المتعددة.

تختص " الواو" دون غيرها من حروف العطف بعطفها للنعوت المتعددة. وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل ، وأدت دورا هاما في إطالة بناء الجملة. ومن ذلك قوله في قصيدة " البيعة ":(٢)

بايعت فجرا.. شع في جبيني
ومزق الإطراق في جفوني
وشل خطو الذل في يقيني..

هـ- حذفها عند أمن اللبس.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية":(٣)

ما ذنبها؟ ما ذنب صيدحها الذي قد كان يسجع في الظلائل منشدا؟!

وتشاركها "الفاء"، و "أو" في هذا الحذف. فمن "الفاء" قول الشاعر في قصيدة "شعلة على دجلة":(٤)

كنت ليلاً .. وجاءك الفجر ركباً من حصون السماء أسرج خيله
دهم الصاغرين .. هبوا .. فلم يبق جبين عليه رؤيا مذله

والتقدير: دهم الصاغرين فهبوا.

ومن حذف "أو" قوله في قصيدة "موسيقا من الزمان":(٥)

لم تبق رياح تغرق شيئاً تنقذ شيئاً غرق وضاع!

والتقدير: أو تنقذ شيئاً.

---

(١) السابق: ١٢٥/١
(٢) الأعمال الكاملة: ٢/ ١٣٠١
(٣) السابق: ٣٧٨/١
(٤) السابق: ١٠٣٢/٢
(٥) السابق: ١٩٤٠/٤

و- جــــواز زيـــــــادتها.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "سنبلة تحتضر":[1]

يـا فـراشات الضحى واسـألن	عنـه فـــي الـكـثـيـــــب
كيــــف ولــى .. وتــــوارت	شمسـه خلـف الـمغيـب

حيث جاءت "الواو" زائدة في البيت الأول.

ز- اقتـــــــرانها بــــ "لكن".

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "سفني أقلعت":[2]

لا شــراع ولا سفيــن!
ولكـن زورق، مـن سمــاء روحــي لأرضــي!

ح- دلالتها على التقسيم.

وذلك مثل قول عمرو بن براقة:[3]

وننـصـر مـولانـا ونعلـم أنــــــه	كما الناس مجروم عليـه وجـــــارمُ

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب النخيل":[4]

وتسقيه شـأن الغـادريـن لجـاجــة	وفي الطير ما في الناس وافٍ وغادرُ!

ط- استعمالها بمعنى "أو".

ومن ذلك قول كثير عزة:[5]

قالـوا نـأت فاختـر لها الصبـر والبكا	فقلـت البكــا أشفــى إذا لغليلــي

أي: أو البكا، إذ لا يجمع بين الصبر والبكا.

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب الغرب":[6]

جس رحــابي، وطف حــوالي، واخشع	وادع مـا شئت جهـرة وســـرارا

أي: أو سرارا؛ إذ لا يجمع بين الجهر والسر.

---

(١) السابق: ٤٣٣/١
(٢) الأعمال الكاملة: ١٦١١/٣
(٣) شرح الأشموني: ١٦٠/٣، و حاشية الصبان على شرح الأشموني: ١٦٠/٣
(٤) الأعمال الكاملة: ٤١٣/١
(٥) شرح الأشموني: ١٦١/٣
(٦) الأعمال الكاملة: ٢٨٦/١

ي- اقتـــران جمــلة النعت بها.

ذكر ابن هشام أن من معاني "الواو": الواو الداخلة على الجملة الموصوف بهـــا لتأكيـــد لصوقها بموصوفها وإفادتها أن اتصافه بها أمر ثابت.(1) ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":(2)

لفظ! وتحتشد القلـوب لجـرسـه   ويهلل الشـاكي ويهفـو الآمـلُ

ك- عطف عامل حذف وبقي معموله.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "النداء المقدس":(3)

وعـادت منـاجلكم للجيـــاع   وأيديكـم بحصـاد التـــراب

ل- عطفها على الضمير المتصل دون فاصل.

وذلك سواء أكان الضمير مرفوعاً مثل قوله في قصيدة "النور المهاجر":(4)

يمشي وصاحبـه الصديق وحـدهما   في مهمـهٍ تفـزع الأيـام لقيـاهُ

أو منصوباً- وهذا لا خلاف فيه- مثل قوله في قصيدة "شاطئ التوبة":(5)

رحماك يا رب .. إني، وزورقـي، والخطـايا
فـي لجـة .. ليس فيهـا مـن الضيـاء بقــايـا

ولم يقتصر مجيء "الواو" في شعر محمود حسن إسماعيل على معنى العطــف، وإنمـــا خلعت عنها دلالة العطف، وخلصت لمعان أخرى تكتسبها من السياق الذي ترد فيه، منها:

1- "واو" المعيــــة.

فإذا وضعت "الواو" موضع "مع" خلصت للاجتماع، وخلعت عنها دلالـــة العطـــف نحـــو قولهم: استوى الماء والخشبة، وجاء البرد والطيالسة، وما زلت أسير والنيل.(6) ومنـــه قـــول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راهب النخيل":(7)

ودعني وسـراً فـي الليـالـى دفنتـه   سيبعثه نــاي بكفي صـافــر

---

(1) مغني اللبيب: 2/420، 421
(2) الأعمال الكاملة: 1/514
(3) الأعمال الكاملة: 2/964
(4) السابق: 2/879
(5) السابق: 2/1178
(6) سر صناعة الإعراب: 2/640، و الأشباه والنظائر: 1/226
(7) الأعمال الكاملة: 1/416

٢- "واو" الحـــــال.

وهي التي تأتي لتربط جملة الحال بصاحبها، ومن ذلك قول الشاعر في قصـيدة "وطـن الفأس":[١]

لـو رنـا الملحد العنيد إليـهـا	وهـو جـم الضـلال مـن نـزغـاتـه
رجمـت غيـه، وكـادت- جـلالا-	تسكب الرشد والهدى مـن لهاته!

٣- "واو" الاستئنـاف.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الفردوس المهجور":[٢]

وحـج الفـرنـج إلـى سـاحـهـا	كـأن الصـليب علـى كـل عـود!
يعبـون منهـا الـرحيق الـشـهـي	وأبنـاؤهـا يشـربـون الصديـد

والشاعر بهذه "الواو" الاستئنافية يوضح لنا المفارقة الهائلة بـين صـورتين: الأولـى، صورة الغاصب المستبد الذي يأتي ليسلب ثروات البلاد وخيراتها، ويعب منها أكثر مما تطيقـه نفسه. والثانية، صورة أبناء البلاد الذين أضناهم الكد والكدح، فأخذوا يعانون مـرارة الشـقاء والحرمان.

وكذلك قوله في قصيدة "راهب النخيل":[٣]

وفـأس بكفيـه يـكـاد حـديـدهـا	يسيل ..! ودمع الظالمين مكـابرُ

والشاعر هنا أيضاً يضع القارئ أمام صورتين: الأولى، صـورة الفـأس التـي تحـس بإحساس صاحبها، وتتعاطف معه حتى يكاد حديدها يلين أسى عليه، وهي بذلك أكثـر وفـاء لصاحبها من الإنسان والثانية، صورة الإقطاعي الظلوم الذي لم يخشع قلبه ولم يتصدع لحـال الفلاح المسكين، وكأن الكبر طغى على بصره؛ فلم يعد يرى إلا ما يزيده طغياناً وظلماً لهـؤلاء الفلاحين الكادحين.

---

(١) السابق: ٣٩٨/١
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٨/١
(٣) السابق: ٤٢١/١

٢- العطف بـ "الفاء".

تفيد "الفاء" العاطفة الترتيب- وهو أن يكون المعطوف تالياً للمعطوف عليه- والتعقيب- وهو أن يكون المعطوف واقعاً بعد المعطوف عليه بغير مهلة زمنية- مع ملاحظة أن تعقيب كل شيء بحسبه.(١) وذلك مثل قوله تعالى: ﴿ثم أماته فأقبره﴾ [عبس/٢١].

وقد عبر الأستاذ محمود شاكر عن هذا المعنى تعبيراً دقيقاً فطناً بقوله: "فالفاء تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتمده وتمطله، حتى تبلغ به أول الزمن في الفعل الذي يليه، ... وأنت واجد فرقاً لا يوصف في حركة الزمن بين قولك: نام وأفاق، ولبس ثيابه، وخرج، ولقي صديقه، وانطلقا، وقولك: نام، فأفاق، ولبس ثيابه، فخرج، فلقي صديقه، فانطلقا".(٢)

وهذا ما تدل عليه الفاء في أغلب استعمالات محمود حسن إسماعيل لها في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية":(٣)

وشدوا بملحمة السلام ورنموا ... مزموره للكون خلاب الصدى
لكن شعبهم أثار عجاجة ... في الشرق طافحة بأهوال الردى
وإذا بلحن السلم بين شفاههم ... عصفت به شهواتهم فتبددا!

يتحدث الشاعر عن السلام المزعوم من قبل اسرائيل التي كثيراً ما دعت إلى عقد المؤتمرات من أجله، ولكنها في الحقيقة دعوة تتستر وراءها لتفعل أفاعيلها بأبناء فلسطين، ويفتك أبناؤها بالنساء، والشيب والأطفال، وما يكاد ينفض مجلسهم إلا ونرى الغدر يفور في دمائهم، ويعودون إلى طبيعتهم التي جبلوا عليها وهي الغدر والخيانة، وسرعان ما يتبدد السلام الذي كانوا يتغنون به من قبل. وقد عبر الشاعر عن ذلك بـ "إذا" الفجائية في مطلع البيت الثالث، ومن ثم يتوافر عنصر المفاجأة الدال على وقوع الغدر والخيانة، ويأتي الظرف "بين" والمضاف إليه "شفاههم" اللذان يدلان على أنهم لم يكادوا ينفضوا من حديثهم عن السلام إلا وقد تبدد هذا السلام. دل على ذلك الفعل الماضي (عصفت) الدال على الثبوت والانتهاء، والعطف عليه بالفاء التي تدل على سرعة تخليهم عن عهودهم وحنينهم إلى غدرهم وخيانتهم. ليس ذلك فحسب، بل اتخذوا الرصاص شريعة قدسية في تعاملهم مع الناس، وقذائف الأرواح نهجاً مرشداً لضالهم؛ ومن ثم لم يخل مكان من طريح ممدد فيه؛ حتى هانت على الأبطال المجاهدين أنفسهم، فسعوا يطلبون الموت بأيديهم، ويصور الشاعر ذلك قائلاً:(٤)

---

(١) التوابع في الجملة العربية: ١١٧
(٢) دلالات التراكيب. دراسة بلاغية: ٣٣٩
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٧٦/١
(٤) السابق: نفسه.

هانت على البطل المجاهد نفسه فسعى لحوض الموت يطلب مورداً

ولنتأمل اختيار الشاعر "الفاء" للعطف بها في هذا الموضع؛ لتدل على سرعة تلبية هؤلاء الأبطال لنداء الجهاد أمام الاحتلال الغشوم. وهذا يدل على براعة الشاعر في اختيار حروف العطف المناسبة للسياق الذي ترد فيه.

وكثيراً ما جاءت "الفاء" العاطفة في شعر الشاعر دالة على التسبب، وهو أن يكون المعطوف بها متسبباً عن المعطوف عليه. ومن ذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب":[1]

ماذا شجاك فرتلت الأسى نغماً ورحت نواحة بين المطاريب؟!

فترتيلها للأسى متسبب عما شجاها. ومنه قوله في قصيدة "نبي جائع":[2]

شقي، جائع، عار، ذليل الوجه، مصفرُ
ويضرب كفه في الأرض من ألم، فتخضرُ

فلولا عمل الفلاح وكده، وتصبب العرق من جبينه ما اخضرت الأرض، ولا زكا النبت، ولا أمرع الوادي. وجاءت الفاء العاطفة دالة على هذا المعنى.

ومما تختص به "الفاء" العاطفة أنها تعطف مفصلاً علي مجمل، كقوله تعالى: ﴿ونادى نوح ربه فقال رب إن ابني من أهلي﴾ [هود/٤٥]، وقوله تعالى:﴿ فقد سألوا موسى أكبر من ذلك فقالوا أرنا الله جهرة﴾ [النساء/١٥٣]. ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "موسيقا من الكلمة":[3]

أنا أدري! فجوعه في الضمير
يلقط الحب قبل غرس البذور
ويغني ويحمل الزهر نايا
ليمص الحياة .. من أي زور!

(١) الاعمال الكاملة: ١٢٢/١
(٢) السابق: ٨١٥/١
(٣) السابق: ١٩٢٤/٤

٣- العطف بـ "ثم".

تفيد "ثم" الترتيب مع التراخي والمهلة، قال تعالى:﴿ أماته فأقبره، ثم إذا شاء أنشره﴾ [عبس/٢١،٢٢]، ولا تكون إلا عاطفة، فلا تكون للسببية؛ إذ لا يتراخى المسبب عن السبب التام، ولا تعطف المفصل عن المجمل كالفاء. وقد تجيء في الجمل خاصة لاستبعاد مضمون ما بعدها عن مضمون ما قبلها وعدم مناسبته له كقوله تعالى:﴿فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فكسونا العظام لحماً ثم أنشأناه خلقاً آخر﴾ [المؤمنون/ ١٤] ، وذلك إما نظر إلى تمام الطور الأخير، وإما استبعاداً لمرتبة هذا الطور الذي فيه كمال الإنسانية من الأطوار المتقدمة.(١)

وذهب الأخفش والكوفيون إلى أن "ثم تقع زائدة، فلا تكون عاطفة ألبتة،(٢) وحملوا على ذلك قوله تعالى:﴿ حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت وضاقت عليهم أنفسهم وظنوا أن لا ملجأ من الله إلا إليه ثم تاب عليهم ليتوبوا﴾ [التوبة/١١٨] جعلوا "تاب عليهم" هو الجواب و "ثم" زائدة، وقول زهير:

أراني إذا أصبحت أصبحت ذا هوى ... فثم إذا أمسيت أمسيت عادياً

ولكن خرج الجمهور الآية على أن جواب "إذا" محذوف تقديره "فرج الله عنهم" أو "لجأوا إلى الله" فـ "ثم" هنا عاطفة على هذا المقدر المحذوف. وقال بعض النحويين: إن "إذا" بعد "حتى" قد تجرد عن الشرط وتبقى لمجرد الوقت، فلا تحتاج إلى جواب، بل تكون غاية للفعل قبلها أي: خلفوا إلى هذا الوقت ثم تاب عليهم.(٣) كما أن "الفاء" زائدة في البيت السابق، وليست "ثم" هي الزائدة؛ لأنه لم يعهد زيادة "ثم".

ولم يكثر العطف بـ "ثم" في شعر الشاعر مثلما كان بحرفي "الواو" ، و "الفاء". وجاءت دالة على الترتيب مع التراخي والمهلة. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "موسيقا من السر":(٤)

.. قلق الشوق .. وضجات الهوى في رئتيْ
عصفت كالريح، كالإعصار، تشوي جانبيْ
أتلاشى .. ثم أحيا .. ثم أغدو كل شيْ

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٢٠، ٢٢٢
(٢) شرح الأشموني: ١٤٠/٣
(٣) حاشية الصبان: ١٤١/٣
(٤) الأعمال الكاملة: ١٩١٩/٤

يعبر الشاعر عن الهوى الذي شب ضرامه في جانبيه، حتى كاد يتلاشى، فإذا ما طال الصدود وظهر بريق من الوصال فإنه يحيا على هذا الأمل، وإذا ما تم الوصال نفسه صار كل شيء. ويربط الشاعر بين الأفعال المضارعة (أتلاشى)، و (أحيا)، و (أغدو) بـ "ثم" العاطفة التي تدل على طول الفترة الزمنية بين هذه الأفعال مما يدل على تمسك الشاعر بالوصال التام وعدم إرضائه بما هو دونه، وتحمله الكثير في سبيل ذلك.

وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا الوداع الأخير":(١)

دست له الأشواك في كل طريق عبره ..
فداس، ثم داس ..
.. حتى أو غلت في كبده لتعصره

كتب الشاعر هذه الأبيات إلى روح الدكتور غنيمي هلال، يعبر فيها عن انسلال الروح في لحظة احتضار حزين، ويصور الشاعر مرضه بأشواك دست له في الطريق فداس عليها حتى توغلت فيه. ونلاحظ العطف بـ "ثم" وتكرار الفعل "داس" الذي يدل على تملك المرض من صاحبه حتى انسلال الروح منه.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٦٠٧/٣

٤- **العطف بـ "حتى"**.

العطف بـ "حتى" قليل، وأهل الكوفة ينكرونه ألبتة، ويحملون نحو: "جاء القوم حتى أبوك"، و "رأيتهم حتى أباك"، و "مررت بهم حتى أبيك" على أن "حتى" فيه ابتدائية، وأن ما بعدها على إضمار عامل.(١)

وجوز غيرهم من النحاة العطف بها ولكن بشروط هي:(٢)

١- أن يكون المعطوف بها بعضاً من المعطوف عليه أو كبعضه، نحو: "أكلت السمكة حتى رأسها"، و "أعجبتني الجارية حتى حديثها"، ولا يجوز "حتى ولدها".

٢- أن يكون المعطوف بها غاية لما قبلها في الزيادة أو النقصان، نحو: "مات الناس حتى الأنبياء"، و "قدم الحجاج حتى المشاة". ودخل في الزيادة الأقدم والأعظم والأكثر، وفي النقص، الأصغر، والأحقر، والأقل، وقد اجتمع الضعف والقوة في قول الشاعر:(٣)

قهرناكم حتى الكماة فإنكم ... لتخشوننا حتى بنينا الأصاغرا

٣- أن يكون المعطوف بها اسماً ظاهراً لا مضمراً، فلا يجوز: "قام الناس حتى أنا".

٤- أن يكون المعطوف بها مفرداً لا جملة؛ لأنه لا بد أن يكون جزءاً مما قبله، أو كجزء منه كما تقدم، ولا يتأتى ذلك إلا في المفردات.

وإذا كان المعطوف بها مجروراً فالأحسن إعادة حرف الجر حتى لا تلتبس بالجارة.(٤)

أما عن دلالة "حتى" العاطفة، فإن المعطوف بها لا يكون إلا عظيماً أو حقيراً وقوياً أو ضعيفاً؛(٥) وذلك لأن "حتى" لما تتناهى إليه الأشياء، فهي موضوعة للدلالة على أن ما بعدها غاية لما قبلها، وغاية كل شيء حده، ولذلك كان لفظها كلفظ الحد.(٦)

وجاء العطف بـ "حتى" قليلاً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومنه قوله في قصيدة "الموؤودة":(٧)

طفت بالدنيا وساءلت بها ... كل شيء فوقها حتى الزمن
لم تجد عيناي فيها كائناً ... لم ينح مثلي عليها وينن

---

(١) مغني اللبيب: ١٤٧/١

(٢) شرح الأشموني: ١٤٣/٣، و شرح التسهيل: ٣٥٨/٣، و الإيضاح: ٢٧٠/١، و أسرار العربية: ٢٦٥، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٣٣/١، و الأشباه والنظائر: ٢٤٨/٢

(٣) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٥٢/٢

(٤) مغني اللبيب: ١٤٦/١، و التوابع في الجملة العربية: ١٢٥

(٥) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٥٢/٢

(٦) نتائج الفكر في النحو: ١٩٧، ١٩٨

(٧) الأعمال الكاملة: ٨٨٦/٢

يتلمس الشاعر شعاعاً للحرية، فيبحث عنها في كل مكان، ويسأل عنها كل شيء فوق سطح الأرض حتى الزمن؛ لأنه من الأشياء ذات الوجود المعنوي، وجاء العطف بـ "حتى" دالاً على تعظيمه، وبعد هذا البحث لم يجد الشاعر الحرية إلا موؤودة بيد الطغاة والمستبدين.

ولم يكن استعمال الشاعر لـ "حتى" مقصوراً على العطف بها، وإنما استعملها جارة. ومن ذلك قوله في قصيدة "الضباب الأخضر":(1)

عبرت بها في وجوه العباد
وأوغلت حتى ضمير الضمير

كما استعملها الشاعر ابتدائية مثل قوله في قصيدة "البعث":(2)

يسقي ويغرس والأثمار ذاهبة — لم يبق ظلامها شيئاً ولم يذر
حتى العظائم والأمجاد، ما سلمت — من التناهب، والأطماع، والأشر

كما استعملها ناصبة للفعل المضارع. ومن ذلك قوله في قصيدة "غضبة الثأر":(3)

وبعض الذي مر تاريخه،
من الأمس يزأر،
حتى يجاوبه الهامدون!

(1) الاعمال الكاملة: ٢/١١١١
(2) السابق: ٢/٩٨٢
(3) السابق: ٣/١٥١٩

٥- العطف بـ "أو".

تأتي "أو " العاطفة دالة على معان متعددة، مرتبطة بالسياق الذي ترد فيه؛ لأن دراسة حروف المعاني دراسة للتركيب الذي يكون فيه الحرف بمفرداته وعلاقاته الأخرى.(١)

وتقع "أو" العاطفة بعد الطلب أو الخبر، فإذا وقعت بعد الطلب فإنها تدل على التخيير والإباحة، فالتخيير نحو: "تزوج زينب أو أختها"، والإباحة نحو: "جالس العلماء أو الزهاد". والفرق بينهما امتناع الجمع في التخيير وجوازه في الإباحة.(٢) ويرى البعض خلاف ذلك؛ لأنك تقول: "أنت مخير في أن تتزوج هند أو أختها" وليس في الكلام طلب، مع أن "أو" أفادت التخيير. وتقول أيضاً: "من المباح لك أن تصادق عمراً أو خالد"، وليس في الكلام طلب، مع أن "أو" أفادت الإباحة.(٣)

وإذا وقعت بعد الخبر فإنها قد تفيد الشك مثل قوله تعالى: ﴿لبثنا يوماً أو بعض يوم﴾ [الكهف/١٩]، أو الإبهام نحو قوله تعالى: ﴿أتاها أمرنا ليلاً أو نهاراً﴾ [يونس/٢٤]، أو التقسيم مثل: "الكلمة اسم أو فعل أو حرف"، أو التفصيل نحو قوله تعالى: ﴿وقالوا كونوا هوداً أو نصارى﴾ [البقرة/١٣٥]، أو الإضراب، فتكون بمعنى "بل".

و "أو" من حروف العطف التي دارت كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، وكثيراً ما أسهمت في إطالة بناء الجملة، وتكثيف الصورة الشعرية على نحو يدل على براعته الفنية و مقدرته على تطويع حروف المعاني واستغلال إمكاناتها.

ومن المعاني التي أفادتها "أو" العاطفة في شعر الشاعر ما يلي:

أ- الإباحة.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "من عميق الرقاد":(٤)

وأدوا الصلاة بأعتابها   عساها لكم كعبة أو حرم

ب- التخيير.

ومنه قول الشاعر في قصيدة "هكذا أغني":(٥)

---

(١) النحو والدلالة: ٤١
(٢) شرح الأشموني: ٣/١٥٥، ١٥٦
(٣) نتائج الفكر في النحو: ١٩٩، و الأساليب الإنشائية: ١٢٧
(٤) الأعمال الكاملة: ٢/٩١٥
(٥) السابق: ١/٤٤٠

إن تسل في الشعر عني   هكــــــذا كنت أغنـــي
إن تشأ فاسمع نشيدي   أو تشأ فارحل ودعنـــي!

ج- الإبهــــــام.

ومنه قول الشاعر في قصيدة "شاطئ التوبة":(١)

وللمعاصي عواءً، مدمدم في الحنايا
كأنه صوت ذئب، تغافلته العشايا
أو فح أفعى، شوتها من الهجير شظايا
أو نوح ثكلى، أهاجت لها القبور خفايا
أو وخزة من ضمير، للعار فيه بقايا
أو صرخة من يتيم، تلقفته الرزايا

يتحدث الشاعر هنا عن أثر المعاصي على النفس، فيشخص هذه المعاصي، ويجعل لها عواءً، إلا أنه عواء مبهم؛ إذ يصفه الشاعر بأنه (مدمدم)، وهو وصف غير مفهوم، ولكنه دال على الغضب، وهذا نوع من الإبهام يريد الشاعر من خلاله التخويف والتهويل من هذه المعاصي. ثم يكرر الشاعر الوصف بالجملة الناسخة الدالة على التشبيه ثم يعطف عليها بـ "أو" أربع مرات؛ ليزيد من حدة الإبهام الذي يرمي من ورائه إلى التنفير من الوقوع في تلك المعاصي.
وكأن الشاعر يحس بالضعف في التشبيه الذي يأتي به، فيضرب عنه ليجعل الاهتمام بما سيأتي من تشبيهات لاحقة تكون أقوى مما سبق، أو تتآزر جميعاً معاً في الوصول إلى المعنى المقصود. وتتجلى هنا مقدرة الشاعر في بناء الجملة بناءً محكماً، وإطالته لها من خلال النعت وتكراره، والعطف عليه وتكراره، وتضامن هذه الكلمات في مواقعها النحوية المختلفة؛ لخدمة رؤيته الفنية الخاصة.

د- التنويـــــــع.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "زفرة على فلسطين الدامية":(٢)

الفتنة الشعواء هاجت قلبه   لم تبق فيه كنيسة أو مسجداً

هـ- الشـــــك.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الله":(٣)

وعلى خضوع الهائمين، بكفها تعلي الجسور
وتدور تطحن في غيابتها ..

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٦/٢
(٢) السابق: ٣٧٧/١
(٣) السابق: ١٦٧٠/٤

و- الإضـــراب.

أي أن تكون "أو" بمعنى "بل"، وهذا ما ذهب إليه الكوفيون، وأبو علي الفارسي وابن برهان، واحتجوا بقوله تعالى: ﴿وأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون﴾ [الصافات/١٤٧] فقيل: إنها بمعنى "بل"، أي: بل يزيدون. قال الفراء: "أو" هنا بمعنى "بل"، كذا جاء في التفسير، مع صحته في العربية. وحكى الفراء: اذهب إلى زيد أو دع ذلك فلا تبرح اليوم. وقال ابن برهان: قال أبو علي: "أو" حرف يستعمل على ضربين: أحدهما أن يكون لأحد الشيئين أو الأشياء. والآخر أن يكون للإضراب.[١] وقيل: إنها بمعنى "الواو"، أي: ويزيدون. وكذلك قراءة أبي السمال: ﴿أو كلما عاهدوا عهداً﴾ [البقرة/١٠٠] بسكون الواو. قال أبو الفتح: معنى "أو" هنا "بل" بمنزلة "أم" المنقطعة فكأنه قال: بل كلما عاهدوا عهداً. قال: و "أو" التي بمنزلة "أم" المنقطعة موجودة في الكلام كثيراً.[٢] ومن ذلك قول الشاعر:

كانوا ثمانين أو زادوا ثمانية   لولا رجاؤك قد قتلت أولادي

وقول الآخر:

بدت مثل قرن الشمس في رونق الضحى   وصورتها أو أنت في العين أملح

أي: بل زادوا ثمانية، وبل أنت في العين أملح.[٣]

ونسب ابن عصفور لسيبويه جواز ذلك بشرطين: تقدم نفي أو نهي، وإعادة العامل نحو: "ما قام زيد أو ما قام عمرو"، و "لا يقم زيد أو لا يقم عمرو". ويؤيده قوله تعالى: ﴿ولا تطع منهم آثماً أو كفورا﴾ [الإنسان/٢٤] ولو قلت: أو لا تطع كفوراً انقلب المعنى، يعني أنه يصير إضراباً عن النهي الأول ونهياً عن الثاني فقط.[٤]

أما البصريون فذهبوا إلى خلاف ما سبق، واحتجوا بأن الأصل في "أو" أن تكون لأحد الشيئين على الإبهام، بخلاف "بل" التي معناها الإضراب، وأن الأصل في كل حرف ألا يدل إلا على ما وضع له، ولا يدل على معنى حرف آخر.[٥]

ومما جاءت فيه "أو" دالة على الإضراب في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":[١]

(١) شرح التسهيل: ٣٦٣/٣ وانظر: معاني القرآن للفراء: ٧٢/١، و الانصاف: ٤٧٨/٢
(٢) شرح التسهيل: ٣٦٣/٣
(٣) الإنصاف: ٤٧٨/٢، و شرح الأشموني: ١٥٧/٣، والخصائص: ٤٥٧/٢، ٤٥٨
(٤) شرح الأشموني: ١٥٧/٣، و مغني اللبيب: ٧٦/١
(٥) الإنصاف: ٤٨٠/٢ مسألة (٦٧)

تعلقتها عذراء يندى حديثها صفاء تجلى من عفيف المباسم
هي النور.. أو في النور منها ألأقة هي السر يضوي في غيوب الطلاسم

فالشاعر تشجيه آلام العشق، ويشقى بحبه العف المطهر، فيتحدث عن محبوبته التي تعلق بها، فيصف مفاتنها، ويبدأ بحديثها العذب الذي يتجلى من منبع الطهر والعفاف.ثم يتطرق من وصفه الجزئي لمحبوبته إلى وصفه الكلي، فيصفها بالنور الذي يتلألأ ويملأ أركان الوجود،ويعبر عن ذلك بالجملة الاسمية التقريرية (هي النور) التي تفيد ثبوت الصفة ولزومها لمحبوبته .ونلاحظ النقطتين الموضوعتين بعد الجملة الاسمية ،فلم يضع الشاعر هذه النقاط عبثاً، وإنما هي لون من التكثيف الدلالي؛ إذ هما يتيحان لحظة زمنية تتوقف فيها الصياغة استعداداً لموقف تعبيري ذي دلالة مكثفة معبرة عن إحساس الشاعر. ويضرب الشاعر عن وصفه السابق ليثبت لمحبوبته وصفاً لاحقاً أكثر دلالة، حيث يرى أن النور هو الذي يستمد ألقه من محبوبته، وبذلك قد بلغ الشاعر الغاية في وصفه من خلال إضرابه بـ "أو" عن المعنى السابق لإثبات المعنى اللاحق.

ومما جاءت فيه. أيضاً "أو" بمعنى "بل" قول الشاعر في قصيدة "الغصن اليتيم":(٢)

قم أترع الدن، أو لا فهي مترعة فاحبس خطاك عداها الأين والتعب

وكذلك قوله في قصيدة "جلاء أو فناء":(٣)

أسمعت أفتك أو أمر خيانة ممن بأمجاد البطولة تاجروا!

أي: بل لا فهي مترعة، وبل أمر خيانة.

ز- "أو" بمعنى "الواو".

قال الأشموني: "وربما عاقبت "أو" "الواو"، أي: جاءت بمعناها ... إذا أمن اللبس. كقوله:

قوم إذا سمعوا الصريخ رأيتهم ما بين ملجم مهره أو سافع

وقول الآخر:

فظل طهاة اللحم ما بين منضج صفيف شواءٍ أو قدير معجل

---

(١) الأعمال الكاملة:٢٠٨/١
(٢) الأعمال الكاملة: ٨٩٩/٢. كتبت في الديوان: (أولى)، وأظن صوابها غير ذلك؛ إذ هي مكونة من (أو) العاطفة و(لا) النافية.
(٣) السابق: ١٠٠٠/٢ بمعنى "بل"، و "لا" الناهية، وتقدير الكلام: "بل لا تقم". لأن هذا ما يقتضيه السياق.

وجعل منه: ﴿وأرسلناه إلى مائة ألف أو يزيدون﴾[الصافات/١٤٧] أي: ويزيدون. هذا مذهب الأخفش والجرمي وجماعة من الكوفيين".(١)

فـ "أو" في هذه المواضع بمعنى الواو التي للمصاحبة، ومن شواهد هذا المعنى قول النبي (ﷺ)-(٢): "أسكن فما عليك إلا نبي أو صديق أو شهيد". وقول ابن عباس- رضي الله عنه-(٣): "كل ما شئت واشرب ما شئت ما أخطأك اثنتان: سرف أو مخيلة".(٤)

ويرى ابن مالك أن من علامات "أو" التي للإباحة استحسان وقوع "الواو" موقعها وذلك مثل قوله تعالى:﴿ ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن أو آبائهن أو آباء بعولتهن أو أبنائهن أو أبناء بعولتهن﴾ [النور/٣١]، "ألا ترى أنه لو قيل: ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن وآبائهن وآباء بعولتهن لم يختلف المعنى. ومنه: جالس الحسن أو ابن سيرين، أي جالس الصنف المبارك الذين منهم الحسن وابن سيرين، فلو جالسهما معاً لم يخالف ما أبيح له. والاعتماد في فهم المراد من هذا الخطاب على القرائن".(٥)

وتأتي "أو" العاطفة بمعنى "الواو" أيضاً في عطف المؤكد مثل قوله تعالى:﴿ومن يكسب خطيئة أو إثماً﴾ [النساء/١١٢].

وإذا وقع نهي أو نفي قبل "أو" كانت بمعنى "الواو" مردفة بـ"لا" فمثال ذلك مع النهي قوله تعالى: ﴿ولا تطع منهم آثماً أو كفورا﴾[الإنسان/٢٤] ومثال ذلك مع النفي قوله تعالى: ﴿ولا على أنفسكم أن تأكلوا من بيوتكم أو بيوت آبائكم﴾ [النور/٦١] أي: ولا تطع منهم آثماً ولا كفورا، ولا على أنفسكم أن تأكلوا من بيوتكم ولا بيوت آبائكم.(٦)

ومما جاءت فيه "أو" بمعنى "الواو" في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في قصيدة "البعث":(٧)

ما بين إيماءة أو بعضها ..! انتبهوا لموكب من سماء الحق منحدر

وقوله في موضع آخر في القصيدة نفسها:

ما بين طيف الكرى، أو لمحة البصر كانت خطاك لهم أمضى من القدر

(١) شرح الأشموني: ١٥٧/٣- ١٥٩
(٢) شواهد التوضيح: ١١٣، وخرجه البخاري ٦٢ كتاب فضائل أصحاب النبي.
(٣) شواهد التوضيح: ١١٣، وخرجه البخاري ٧٧ كتاب اللباس.
(٤) شرح التسهيل: ٣٦٤/٣
(٥) السابق: نفسه.
(٦) السابق: ٣٦٥/٣
(٧) الأعمال الكاملة: ٩٨٠/٢

وقوله في قصيدة "أذن الفجر":(1)

وهب جميع الشعب، سيان ناعم على تبره، أو كالح الرزق مغبر

فـ "أو" في هذه المواضع بمعنى "الواو" التي للمصاحبة؛ لأنه لا يجوز أن تقع "أو" مع الأفعال التي تقتضي فاعلين أو أكثر، وكذلك الأسماء التي تقتضي اثنين فما زاد، فلا يجوز: تخاصم زيد أو عمرو، ولا: جلست بين زيد أو عمرو؛ لأن البينية من المعاني النسبية التي لا يعطف فيها إلا بالواو.(2) وكذلك لا تقول: سيان زيد أو بكر.(3)

وجاءت "أو" في شعر الشاعر بمعنى "الواو" كذلك في عطف المؤكد مثل قوله في قصيدة "طريق الضياء":(4)

وفينا التعبد بالجائرين نصلي لمن جار أو من ظلم

وكذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب":(5)

عف الهوى، لم يرغ في لحنه وزر ولم يدنس بإثم فيه أو حوب

كما جاءت "أو" بعد نفي بمعنى "الواو" مردفة بـ "لا". ومن ذلك قوله في قصيدة "زاد .. وسلام":(6)

لم تكن نارك برداً أو سلاما فعلام الشدو يا طير علاما؟

أي: لم تكن نارك برداً ولا سلاماً.

---

(1) السابق: 961/2
(2) التوابع بين القاعدة والحكمة: 232
(3) أمالي ابن الشجري: 71/3
(4) الأعمال الكاملة: 986/2
(5) السابق: 125/1
(6) السابق: 615/1

٦- العطف بـ "أم".

"أم" على ضربين: متصلة ومنقطعة.

أولاً: "أم" المتصلة.

وهي التي تسبق بأحد شيئين: أولهما: همزة التسوية، وهي الداخلة على جملة، بحيث تكون الهمزة مع الجملة في محل المصدر.[١] وتكون هي والجملة المعطوفة عليها فعليتين نحو قوله تعالى: ﴿سواء عليهم أأنذرهم أم لم تنذرهم﴾ [البقرة/٦] أي سواء عليهم الإنذار وعدمه.

أو اسميتين كقوله:

ولست أبالي بعد فقدي مالكاً   أموتي ناء أم هو الآن واقع

أي: لست أبالي بعد موتى أو وقوعه الآن.

وقد تكونان مختلفتين مثل قوله تعالى:﴿ سواء عليكم أدعوتموهم أم أنتم صامتون﴾ [الأعراف/١٩٣] أي: سواء عليكم دعاؤكم إياهم أم صمتكم.

وان لم توجد لفظة "سواء" ينوب عنها ما يشبهها من نحو: ما أبالي وما أدرى وليت شعري ونحو ذلك.[٢] ومما جاءت فيه "أم" مسبوقة بهمزة التسوية في شعر محمود حسن إسماعيل قوله في قصيدة "هكذا أغني":[٣]

لا أبالي أشجى سمـــــ   ـــعك أم لم يشج لحني!

أي: لا أبالي شجوك أم عدمه.

ثانيهما: همزة التعيين، وهي الهمزة التي يطلب بها وبـ "أم" تعيين أحد الشيئين، وتقع بين مفردين غالباً.[٤] ويتوسط بينهما ما لا يسأل عنه نحو قوله تعالى: ﴿أأنتم أشد خلقاً أم السماء بناها﴾ [النازعات/٢٧]. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الأحدب النشوان":[٥]

أتاك يناجي العيد فاهتاج قلبه   فلم يدر أشعاراً شدا أم تمائما

حيث حذف الهمزة، والتقدير: فلم يدر أأشعار شدا أم تمائما.

---

(١) شرح الأشموني: ١٤٥/٣-١٤٧، و الكتاب: ١٦٩/٣، ١٧١، و نتائج الفكر: ٣٣٤، و الجمل في النحو للزجاجي: ٣٠٥، و شرح التسهيل: ٣٦٠/٣، ٣٦١، و الأشباه والنظائر: ٢٤٧/٢
(٢) شرح الأشموني: ١٥٢/٣
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٣٩/١
(٤) شرح الأشموني: ١٤٨/٣
(٥) الأعمال الكاملة: ٩١٠/٢

أو يتأخر عنهما ما لا يسأل عنه نحو قوله تعالى: ﴿وإن أدري أقريب أم بعيد ما توعدون﴾ [الأنبياء/١٠٩] ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "العودة إلى الله":(١)

جل ربي! كل هذا ما الذي كنت ارتكبت
أذنوب؟ أم دروب في مهاويها جرفت؟

وتقع كذلك بين جملتين فعليتين، كقول الشاعر:

فقمت للطيف مرتاعاً فأرقني فقلت أهي سرت أم عادني حلم

إذ الأرجح أن "هي" فاعل بفعل محذوف.(٢)

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "قصة ظلام":(٣)

صرع القوم! أم دهتهم خبيئه؟ صيروا حكمة السماوات عارا ..

والأصل: أصرع القوم، على حذف همزة الاستفهام.

أو اسميتين كقول الشاعر:

لعمرك ما أدري وإن كنت دارياً شعيث ابن سهم أم شعيث ابن منقر

والأصل: أشعيث، فحذف الهمزة والتنوين منهما.(٤) ومنه قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "اسألوا عنه":(٥)

ومقيم أنت أم عني راحل؟
كلما قلت: تجافتك المناهل
عدت في سرب من الإحساس زاجل

وذلك على حذف همزة الاستفهام.

وتسمى "أم" الواقعة بعد همزة التسوية أو همزة التعيين متصلة؛ لأن ما قبلها وما بعدها لا يستغني بأحدهما عن الآخر. وتسمى أيضاً معادلة لمعادلتها للهمزة في إفادتها التسوية في النوع الأول والاستفهام في النوع الثاني. ويفترق النوعان من أربعة أوجه:(٦)

١ – أن "أم" الواقعة بعد همزة التسوية لا تحتاج إلى جواب بخلاف الواقعة بعد همزة التعيين.

٢ – الكلام مع "أم" الواقعة بعد همزة التسوية خبر يحتمل الصدق والكذب، وليس كذلك مع الواقعة بعد همزة التعيين؛ لأن الاستفهام معها على حقيقته.

---

(١) السابق: ١١٦٩/٢
(٢) شرح الأشموني: ١٤٩/٣
(٣) الأعمال الكاملة: ٨٥٣/٢
(٤) شرح الأشموني: ١٥٣/٣
(٥) الأعمال الكاملة: ٤٧٠/١
(٦) شرح الأشموني: ١٥٠/٣، و مغني اللبيب: ٥١/١-٥٣، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٤٩/١، ٣٥٠، و التوابع في الجملة العربية: ١٢٨، ١٢٩

٣- "أم" الواقعة بعد همزة التسوية لا تقع إلا بين جملتين، ولكن "أم" الواقعة بعد همزة التعيين تقع بين مفردين غالباً، وقد تقع بين جملتين.

٤- الجملتان مع "أم" المسبوقة بهمزة التسوية تؤولان بمصدر، فهما في تأويل مفردين. وذلك خلاف الجملتين مع "أم" المسبوقة بهمزة التعيين، فإنها لا يؤولان بمفرد.

<u>حذف الهمزة السابقة على "أم".</u>

وردت هذه الظاهرة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل. ومن ذلك قوله في قصيدة "زهرة من عذاب":[1]

زهرة؟ أم تميمة لكفاح الرق؟ أم قصة الفداء الطويله؟

ثانياً: "أم" المنقطعة.

تقع "أم" المنقطعة بين جملتين مستقلتين، والمتكلم بها يضرب عن الكلام الأول، ويشرع في استفهام مستأنف، فهي- إذن- بمعنى "بل" التي تدل على الإضراب الإبطالي، أي على أن الكلام الأول غلط، أو الإضراب الانتقالي أي الانتقال من كلام إلى كلام آخر لا لتدارك الغلط.[2]

يقول ابن هشام: "ومعنى "أم" المنقطعة، الذي لا يفارقها الإضراب، ثم تارة تكون له مجرداً، وتارة تتضمن مع ذلك استفهاماً إنكارياً، أو استفهاماً طلبياً".[3]

و "أم" المنقطعة ثلاثة أنواع:

<u>الأول</u>: مسبوقة بخبر محض، نحو قوله تعالى:﴿ تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين أم يقولون افتراه﴾ [السجدة/٢،٣]، وقولهم: "إنها لإبل أم شاء". يقول أبو على الفارسي: "كأنه رأى أشخاصاً فسبق إلى نفسه برؤيتها أنها إبل فأخبر على ذلك، ثم شك فقال: أم شاء، فصار سؤاله بـ "أم" مضرباً عما كان "أخبر به، ومستأنفاً السؤال عنه، فكأنه في التمثيل: بل أهي شاء، لأن فيها دلالة على الإضراب كما في "بل"، وفيها دلالة على الاستفهام كما في الهمزة، فترجموا "أم" هذه بـ "بل" والهمزة التي للاستفهام لاشتمال "أم" على معنييهما".[4] ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "النيل":[5]

سمعت في شطك الجميل ما قالت الريح للنخيل
يسبح الطير أم يغني ويشرح الحب للخميل

---

(١) الاعمال الكاملة: ١٠٤٨/٢
(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٣٩، و التوابع في الجملة العربية: ١٣٠
(٣) مغني اللبيب: ٥٥/١، وانظر: الإتقان في علوم القرآن: ٤٨١/٢
(٤) الإيضاح لأبي علي الفارسي: ٢٩٩/١
(٥) الأعمال الكاملة: ٧٣٠/١

وكذلك قوله في قصيدة "الذهول":[1]

يا لهفتا والجفن حلم غرير
.. أم طيف نور!

فجاءت "أم" في الموضعين السابقين للإضراب المتضمن استفهاماً طلبياً، والتقدير في الموضع الأول: بل أيغني؟ وفي الموضع الثاني: بل أهو طيف نور؟

<u>الثاني</u>: مسبوقة بهمزة لغير الاستفهام.

وذلك نحو قوله تعالى:﴿ألهم أرجل يمشون بها أم لهم أيد يبطشون بها﴾ [الأعراف/]١٩٥، إذ الهمزة في ذلك للإنكار، فهي بمنزلة النفي، والمتصلة لا تقع بعده. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "لوح العدم":[2]

أأنا أعمى؟ أم الأعمى فمي؟
أم يدي في غيظها المضطرم؟
أم يميني وهي تحبو ... مثلما
يزحف الأعشى شليل القدم؟

يتحدث الشاعر هنا عن أمي يناجي نفسه في مهرجان من مهارج العلم، ويكتب بإصبعه لوح الندم من مداد الجهل وظلمته، ويرسم حسرته على عمره الضرير، فيتساءل مستنكراً: أأنا أعمى؟ أم أبكم؟ أم عاجز اليد؟ أم مشلول اليمين؟ ولم يكن الاستفهام هنا علي حقيقته بمعنى أنه يحتاج إلي جواب وإنما جاء إنكاريا ، فالهمزة في ذلك للإنكار ، فهي بمنزلة النفي. أما "أم" فهي للإضراب المشرب معنى الاستفهام الإنكاري ، فهو لم يكن أبكم ، ولا أعمى ، ولا عاجز اليد ، ولا مشلول اليمين ، وإنما هي قسوة الحياة وظلم الواقع المرير الذي تعيش فيه بعض الطبقات مجهولة الحقوق؛ فلم تمد له يمين، ولم يجد إلا من سد طريق النور عن وجهه.

<u>الثالث</u>: مسبوقة باستفهام بغير الهمزة، مثل قوله تعالى: ﴿هل يستوي الأعمى والبصير أم هل تستوي الظلمات والنور﴾[الرعد/١٦]، أي: بل هل تستوي، إذ لا يدخل استفهام على استفهام، وهذه لا تكون "أم" فيها إلا منقطعة؛[3] لأنها لا تقتضي استفهاماً ألبتة.[4]

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الناي الأخضر":[5]

غنيت في ظلها .. فهل سمعت ... لحني وقد أرعشت ترائبها!
أم زارها في مهادها نسم ... وراح من فتنةٍ يجاذبها!

(١) السابق: ٢٥٤/١
(٢) الاعمال الكاملة: ١٢٦٤/٢
(٣) الإيضاح لأبي علي الفارسي: ٣٠٠/١، و الإتقان في علوم القرآن: ٤٨٢/٢
(٤) شرح الأشموني: ١٥٤/٣، و حاشية الصبان: ١٥٤/٣، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٥٠/١
(٥) الأعمال الكاملة: ١٥٦/١

وكذلك قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":[1]

وزفت الريح، هل زف النشيد لها أم ظل سأمان هذا اليائس التعب

ثانياً: الحروف التي تشرك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط.

هناك حروف تشرك المعطوف مع المعطوف عليه لفظاً فقط، أي في الإعراب وحده دون المعنى. وهذه هي: "لكن"، و "بل"، "لا". وفيما يلي تفصيل ذلك.

١- العطف بـ "لكن".

ذهب أكثر النحويين إلى أنها حرف من حروف العطف، وذلك إذا وليها مفرد، أما إذا وليها كلام فهي حرف ابتداء لمجرد إفادة الاستدراك وليست عاطفة، ويجوز أن تستعمل بالواو نحو قوله تعالى: ﴿ ولكن كانوا هم الظالمين﴾ [الزخرف/٧٦]، وبدونها نحو قول زهير:[2]

إن ابن ورقاء لا تخشى بوادره لكن وقائعه في الحرب تنتظر

واشترط النحاة للعطف بـ "لكن" ثلاثة شروط:

١- أن تسبق بنفي أو نهي نحو: "ما قام زيد لكن عمرو"، و "لا يقم زيد لكن عمرو".

٢- أن يكون المعطوف بها مفرداً.

٣- ألا تقترن بالواو. وهو مذهب الفارسي وأكثر النحويين.[3]

وإذا اقترنت "لكن" بالواو، فالنحاة على مذاهب مختلفة:[4]

الأول: مذهب يونس، وهو أن الواو هي العاطفة، عطفت مفرداً على مفرد، و"لكن" غير عاطفة، بل هي للاستدراك.

الثاني: مذهب ابن أبي الربيع، وهو أن "لكن" حين اقترانها بالواو عاطفة جملة على جملة. وينبغي على قوله أن تكون الواو زائدة.[5]

الثالث: مذهب ابن عصفور، وهو أن "لكن" عاطفة، والواو زائدة زيادة لازمة.

الرابع: مذهب ابن كيسان، وهو أن "لكن" عاطفة، والواو زائدة زيادة غير لازمة، أي أنت مخير في الإتيان بها.

وقد وردت "لكن" بصورها المختلفة في شعر محمود حسن إسماعيل، فجاءت عاطفة كقوله في قصيدة "لما رآك الحيارى":[6]

---

(١) السابق: ٨٩٥/٢

(٢) شرح الأشموني: ١٦٤/٣

(٣) السابق: ١٣٣/٣

(٤) السابق: ١٣٤/٣، وانظر: الأساليب الإنشائية: ١٢٤، ١٢٥

(٥) حاشية الصبان: ١٣٣/٣

(٦) الأعمال الكاملة: ٤٩٧/١

إنـي عشقتـك .. لا ظـلاً ولا زهـراً   لكـن زمانـاً مضـيء الروح فتـانا

وقوله في قصيدة "من ذلك الفارس":(١)

وقفت أهتـف .. لا شعـراً، ولا نغماً   لكـن هـوى غـردت فيه الخـيالات

فخلصت "لكن" في البيتين السابقين للعطف، وأفادت الاستدراك، وذلك بالشروط التـي حـددها النحاة. كما وردت "لكن" في شعر الشاعر ابتدائية مفيدة للاستدراك، مثل قولـه فـي قصـيدة "القيثارة الحزينة":(٢)

خـرسـاء، لكـن صـوتـهـا صـارخ   يـذيب قـلـب الصخـر مـن وجده

فلم تكن "لكن" هنا عاطفة، بل هي حرف ابتداء يفيد الاستدراك؛ وذلك لأنها سبقت بإيجاب، وقد تلتها جملة.

كما جاءت "لكن" مقترنة بالواو كثيراً في شعر الشاعر، مثل قوله في قصيدة "نهر النسيان":(٣)

لا ظـلام، ولا ضـيـاء، ولـكـن   غـيـهـب حـائـر عـلـى الـكـثـبـان

---

(١) السابق: ٥٧٨/١

(٢) الاعمال الكاملة: ٦٢/١

(٣) السابق: ٨١٩/١

٢- العطف بـ "بل".

لا بد لكونها عاطفة من إفراد معطوفها، فإن تلاها جملة كانت حرف ابتداء لا عاطفة على الصحيح.[1] وتفيد حينئذ الإضراب، إما على جهة الإبطال، أي إبطال الحكم لما قبلها نحو قوله تعالى: ﴿وقالوا اتخذ الرحمن ولداً سبحانه بل عباد مكرمون﴾ [الأنبياء/٢٦] أي: بل هم عباد، وإما على جهة الانتقال من غرض إلى آخر، كقوله تعالى: ﴿قد أفلح من تزكى وذكر اسم ربه فصلى بل تؤثرون الحياة الدنيا﴾ [الأعلى/١٤-١٦].

أما إذا تلاها مفرد فهي عاطفة وذلك بشرطين:[2]

الأول: أن يكون المعطوف بها مفرداً.

الثاني: أن تكون مسبوقة بإيجاب أو أمر أو نفي أو نهي، ومعناها بعد الإيجاب والأمر سلب الحكم عما قبلها، فيصير كالمسكوت عنه، وجعله لما بعدها. مثل: "قام زيد بل عمرو" و "ليقم زيد بل عمرو". فالقيام ثابت لعمرو، مسلوب عن زيد.

ومعناها بعد النفي والنهي تقرير حكم ما قبلها على حاله، وجعل ضده لما بعدها. مثل "لا يقم زيد بل عمرو". فتقرر نهي زيد عن القيام، وتأمر عمراً به.

وقد استعمل محمود حسن إسماعيل "بل" العاطفة في مواضع كثيرة، فقد جاءت بعد الإيجاب مثل قوله في قصيدة "ساعة مع الكوخ":[3]

وجمجم كالمحموم فوق حصانه ... وقال: هنا أرضي! وتلك مخاضري!
وهاهم عبيدي! بل عبادي! وإنها ... لدنياي بل إرثي بها وتواتري!

يرسم الشاعر صورة مخيفة- لكنها صادقة- للإقطاعي الطاغية الذي يخشى الناس سطوته وجبروته، ثم يعدد ألوان ظلمه واستغلاله وجشعه إلى أن يبرز ادعاء هذا الطاغية بأنه مالك الأرض ومن عليها وقد ورث ذلك كله عن آبائه، إذ يقول: وهاهم عبيدي، ثم يعطف الشاعر بـ "بل" وكأنه يضرب عن المعنى السابق ليستزيد من طغيان ذلك الإقطاعي، ويثبت استكباره على الناس ونسبة عبوديتهم إليه، ومن ثم يتصرف في الأرض وفي الناس كما تسول له نفسه.

ومنه قوله في قصيدة "أحرار الجنوب":[4]

كنا هنا أخوين، بل قبسين، بل

---

(١) شرح الأشموني: ٣/١٦٧، و النحو الوافي: ٣/٦٢٣، و الأساليب الإنشائية: ١٢٥، ١٢٦

(٢) شرح الأشموني: ٣/١٦٦، وانظر: التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٤٨، و التوابع في الجملة العربية: ١٣٦

(٣) الأعمال الكاملة: ٢/١١٢٨

(٤) السابق: ٣/١٥٩٠

فلكين عدهما الوجود إماما

حيث يعبر الشاعر عن اعتزازه بالأخوة الرابطة بين مصر والسودان، ويرى في هذه الأخوة بين البلدين إمامة للعالم كله، ويلاحظ هنا سرعة الأداء، أو سرعة الوقع النغمي من خلال تكرار العطف بـ "بل" حيث يضرب الشاعر في كل مرة عن المعنى السابق ليثبت معنى لاحقاً أكثر إيضاحاً، وأغزر دلالة.

كما جاءت "بل" العاطفة بعد نفي في شعر الشاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة "أحرار الجنوب":(١)

أهلاً حبيب النيل! لست جنوبه
بل جنبه المتهجد القواما

كما وردت "بل" في شعره حرف ابتداء، لا عاطفة، مثل قوله في قصيدة: "موسيقا من الجن":(٢)

عطشان للأسرار
فاسقوني..
وكدت أذوق ما ذاقته نظرتهم
بل ذقتها، وغدوت مشدوداً بعصبتهم ..

فـ "بل" هنا غير عاطفة؛ وذلك لوقوع الجملة بعدها، فهي حرف ابتداء، أفادت هنا الإضراب الإبطالي، أي إبطال الحكم لما قبلها.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٩/٣

(٢) السابق: ١٨١٠/٤

٣- **العطف بـ "لا".**

يعطف بـ "لا" لنفي الحكم عن مفرد بعد إيجابه للمتبوع. وللعطف بها شروط هي:[١]

١- أن يكون المعطوف بها مفرداً.

٢- أن تسبق بإيجاب أو أمر، فلا تجيء بعد الاستفهام والتمني والعرض والتحضيض ولا بعد النهي.[٢] وجوز سيبويه أن يسبقها نداء نحو: "يا ابن أخي لا ابن عمي".[٣]

٣- ألا تقترن بعاطف، فإذا قيل: "جاءني زيد لا بل عمرو" فالعاطف "بل"، و "لا" رد لما قبلها وليست عاطفة. وإذا قلت: "ما جاءني زيد ولا عمرو" فالعاطف "الواو"، و "لا" توكيد للنفي.

٤- أن يتعاند متعاطفاها، فلا يجوز: "جاءني رجل لا زيد"؛ لأنه يصدق على "زيد" اسم الرجل، بخلاف "جاءني رجل لا امرأة".

والعطف بـ "لا" قليل في العربية عموماً؛ ولم يقع في القرآن الكريم ألبتة.[٤] ولم يستعمل محمود حسن إسماعيل العطف بها إلا في القليل النادر؛ فجاءت مسبوقة بإيجاب في قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":[٥]

والأرض موقد أعمار قد اشتعلت ... في جمره الناس، لا الأعواد والحطب

كما وردت مسبوقة بأمر مثل قول الشاعر في قصيدة "شعلة الذات":[٦]

كن هجيراً ترهب النار لظاه
لا نسيماً يفزع الوهم شذاه

هذه هي أهم أنماط التركيب العطفي في شعر محمود حسن إسماعيل، بان من خلالها قدرة الشاعر الإبداعية في استخدام حروف العطف، وتطويعها في تكوين التركيب ونسجه، واستغلال طاقاتها التعبيرية المستمدة من هذا التركيب. فكما أن التركيب العطفي لا تتلاحم خيوطه إلا من خلال حروف العطف، فإن هذه الحروف لا تستمد معانيها إلا من خلال هذا التركيب.

كما استطاع الشاعر بمهارة فائقة أن يلون الأداء، من خلال التنويع في استخدام هذه الحروف على نحو يثري السياق الذي ترد فيه برؤيته الفنية الخاصة.

---

(١) مغني اللبيب: ٢٦٩/١، و نتائج الفكر: ٢٠٢ - ٢٠٤، و أمالي ابن الشجري: ٥٣٥/٢، ٥٣٦، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣٣٨/١، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٤٦/٢

(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٥٠

(٣) مغني اللبيب: ٢٦٩/١

(٤) الإتقان في علوم القرآن: ٥٣٥/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٨٩٦/٢

(٦) السابق: ١٣٧٠/٢

الفصل الثالث

عوارض التركيبين النعتي والعطفي

في شعر محمود حسن إسماعيل

مـدخـل:

إن بناء الجملة في اللغة العربية يسير وفق نظام معين من حيث الفصل والترتيب، والحذف والزيادة، ولم يكن هذا النظام جامداً بحيث لا يسمح بالتغيير فيه. وإن كان هناك ترخص أو سماح بالتغيير، فإن الشاعر أولى بذلك؛ لأن ما يملي على الشاعر من عروض شعره وقوافيه يجعله يتصرف في بناء الجملة كيف يشاء، فيحذف أو يزيد، ويقدم أو يؤخر في عناصر الجملة، أو يفصل بين المتلازمين حين يجد ذلك كله مطلباً ضرورياً. إلا أن هذه الحرية الممنوحة للشاعر مشروطة بأمن اللبس وانفهام المعنى.

وتعد اللغة العربية كياناً فريداً متميزاً، ليس في مجموعة الأصوات التي تستعملها فحسب، ولكن أيضاً في الطريقة التي توظف بها هذه الأصوات، وتجمعها في تراكيب نحوية. والتركيب هو موضوع النحو ومجاله، وهو - كما يرى تشومسكي- عصب العلم اللساني وقلبه النابض.(١)

ويتسم التركيب في العربية بالدلالة على معنى خاص به؛ لأن التركيب هو الذي ينعقد به الكلام ويحصل منه الفائدة كما يقرر النحاة،(٢) فلكل تركيب دلالته الخاصة المتوقفة على عناصره التي يتركب منها، وطريقة تنظيم هذه العناصر، وتعلق بعضها بالبعض وفق النظام النحوي الذي يحدد لكل تركيب كيفية بنائه ونظمه.(٣)

وقد يعرض للتركيب عارض من العوارض لغرض من الأغراض، فتتغير صورة التركيب، وتختلف دلالته؛ لأن اللغة العربية لا تلتزم نمطاً تركيبياً بعينه، وإنما تتيح لأصحابها قدراً كبيراً من الإمكانات دون أن تحاصر المتكلم أو المبدع في إطار بلاغي ضيق.(٤)

وعوارض التركيب من أكثر إمكانات النحو ثراء وقدرة على الكشف والتفسير؛ بما تمد به الناظر في النص الشعري من تصور عميق لأسرار التراكيب ودقائقها، وبما تتيحه من معرفة تامة بطرائق الشعر في وجوه التصرف بالأساليب. وقد لاحظ ابن جني في هذه العوارض مظهراً من مظاهر شجاعة العربية في التصرف المغاير للأصول، واقتحام تراكيب مخالفة للقياس،(٥) وخصص لذلك باباً بعنوان "في شجاعة العربية" قال فيه: "اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف، والزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف".(٦)

---

(١) التوابع مقارنة لسانية: ٣٢٢ فوزي الشايب. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات. المجلد الثاني عشر- العدد الأول رجب ١٤١٨هـ تشرين أول ١٩٩٧م.
(٢) شرح المفصل: ٢٠/١
(٣) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٧٧
(٤) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ٨١
(٥) دور النحو في تفسير النص الشعري: ١٧٨
(٦) الخصائص: ٣٦٠/٢

والشاعر في اختياره لتراكيبه نراه محصوراً بين مستويين: الأول، المستوى المألوف، والثاني، المستوى المنحرف بكل طاقاته الإيحائية، وفي كلا المستويين تحديد لإنتاج المعنى في عمل الشاعر. وذلك من خلال النظر إلى الأشكال النحوية التي تتجاوز الدور التقعيدي إلى الوظائف الدلالية.(١)

وإذا كان الشاعر يعمد إلى تراكيبه عمداً دون سواها، فإن ذلك لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه، وإنه قد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه.(٢) فحينما نراه يفصل بين أجزاء الجملة بعضها وبعض، ويشعث كثيراً من هذه الأجزاء، فإن هذا مقبول في عمله؛ "لأنه فصل وتشعيث في مقابل غاية فنية، وتحطيم يرمي إلى بناء آخر، فهو هدم من أجل البناء الشعري، وكسر من أجل التركيب الفني".(٣) لذا قال الشكلانيون الروس والتشيك: "إن ما يعطي الشعر أثره الخاص هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة. فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر يفترض أنها تكثف الإدراك، وتستثير الانتباه، وتولد التوقعات التي تسعى دوماً نحو إشباعات جديدة".(٤)

---

(١) قراءات اسلوبية في الشعر الحديث: ٧

(٢) اللغة وبناء الشعر: ٣٠

(٣) الجملة في الشعر العربي: ٢٦

(٤) التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني: ٣٣٤، ٣٣٥ د. شاكر عبد الحميد.

المبحث الأول: عوارض التركيب النعتي.

أولاً: المطابقة.

تأتي المطابقة لتقوية الصلة بين المتطابقين، فتكون هي نفسها قرينة على ما بينهما من ارتباط في المعنى، فبالمطابقة تتوثق الصلة بين أجزاء التراكيب التي تتطلبها، وبدونها تتفكك العرى، وتصبح الكلمات المتراصة منعزلاً بعضها عن بعض، ويصبح المعنى عسير المنال.(١) وأشهر ما تكون فيه المطابقة بين التابع والمتبوع هو العلامة الإعرابية.(٢)

ولما كان النعت والمنعوت كالشيء الواحد وصار ما يلحق المنعوت يلحق النعت، تبع النعت المنعوت في أحواله، وجملتها عشرة أشياء: رفعه ونصبه وخفضه وإفراده وتثنيته وجمعه وتنكيره وتعريفه وتذكيره وتأنيثه. وذلك في النعت الحقيقي.(٣) أما السببي، فإنما يتبع في "واحد من أوجه الإعراب، وواحد من التعريف والتنكير، وأما الإفراد والتذكير وأضدادهما فهو فيها كالفعل تقول: "مررت برجلين قائم أبواهما"، و "برجال قائم آباؤهم" و"برجل قائمة أمه"، و "بامرأة قائم أبوها". وإنما يقول: قائمين أبواهما، وقائمين آباؤهم، من يقول أكلوني البراغيث...".(٤)

وقد توافرت عناصر المطابقة بين النعت ومنعوته في شعر محمود حسن إسماعيل، إلا أن هناك بعض العوارض قد اعترضت التركيب النعتي. وفيما يلي تفصيل ذلك.

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٣
(٢) السابق: ٢٠٤
(٣) شرح المفصل: ٥٤/٣، ٥٥
(٤) مغني اللبيب: ٧٥٠/٢

إن المطابقة بين النعت والمنعوت في الإعراب أقوى جهات المطابقة، إذ لابد من تحققها، والنعت المخالف للمنعوت في الإعراب يسمى بالنعت المقطوع أو المنقطع، وهي تسمية توحي بمدى أهمية متابعة النعت منعوته في الإعراب، فلا يكون النعت متصـــلاً إلا بهـــا؛ لأنـــه هـــو والمنعوت كالكلمة الواحدة.(١) وأسلوب القطع من الأساليب الإنشائية، فمن المعروف أن التـــابع يقطع عن متبوعه لإنشاء مدح أو ذم أو ترحم.(٢) أي أن جملة النعـــت المقطـــوع فـــي هـــذه الأغراض جملة استئنافية لإنشاء المدح أو الذم أو الترحم، وتكون اسمية في حالة القطع إلـــى الرفع على خبر ابتداء مضمر، وفعلية في حالة القطع إلى النصب(٣) بإضمار أمدح في صـــفات المدح، وأذم في صفات الذم، وأرحم في صفات الترحم، مع حذف الرافع والناصب كما جاء في التصريح: "ووجه وجوب حذف الرافع والناصب أنهم لما قصدوا إنشاء المدح أو الذم أو الترحم جعلوا إضمار العامل أمارة على ذلك كما فعلوا في النداء، إذ لو ظهر العامل وقالوا: أدعو عبد الله- مثلاً- لخفي معنى الإنشاء وتوهم كونه خبراً مستأنفاً".(٤)

والأكثر في كل نعت مقطوع أن يكون مدحاً أو ذماً أو ترحماً، نحو: "الحمد لله الحميد"، و "مررت بزيد الفاسق، وبعمرو المسكين"، وقد يكون تشنيعاً، نحو: "بزيد الغاصب حقي"، "ولو لم يتضمن النعت شيئاً من المعاني المذكورة، لم يجز قطعه كقولك: "بزيـــد البـــزاز، أو صـــاحب الثياب" إلا بعد "بل" و "لكن"، فإنه يجوز قطع ما بعدهما على الرفع، قصدت المعاني المـــذكورة أو لا؛ ... لأنهما حرفان للإضراب والاستدراك، فهما مؤذنان بالقطع، تقول: "مررت برجل قائم، بل قاعد".(٥)

وعند اجتماع القطع والإتباع يشترط تقدم الإتباع؛ "لئلا يفصل بين النعت والمنعـــوت".(٦) قال الرضي: "إذا كثرت نعوت شيء معلوم أتبعت، أو قطعت، أو أتبع بعض دون بعض بشـــرط تقديم الإتباع، إذ الإتباع بعد القطع قبيح".(٧) بالإضافة إلى أن القطع يكون جملة مســـتأنفة، وإذا كان الأمر كذلك فقد أشعر المتكلم السامع أنه ترك الحديث عن المنعوت، فـــإذا عـــاد المـــتكلم ليصف المنعوت شق على السامع الفهم وغمض معنى الكلام.(٨) وقد أوضح صاحب التصـــريح هذا المعنى بقوله: "والإتباع بعد القطع لا يجوز لما فيه من الفصل بين النعت والمنعوت بجملة

(١) التوابع بين القاعدة والحكمة: ١١٥
(٢) قطع التابع عن المتبوع: ٣ . د. محمد عامر أحمد حسن.
(٣) السابق: ١٧، ١٨ وانظر: المقرب ومعه مثل المقرب: ٣٠٠
(٤) التصريح على التوضيح: ١١٧/٢
(٥) شرح الكافية للرضي: ٣٤٥/٢
(٦) همع الهوامع: ١١٩/٢، و البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣١٦/١
(٧) شرح الكافية للرضي: ٣٤٥/٢، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٦/٢، ٤١٧
(٨) قطع التابع عن المتبوع: ١٦

أجنبية، أو لما فيه من الرجوع إلى الشيء بعد الانصراف عنه، أو لما فيه من القصور بعد الكمال".(١)

أما عن دلالة القطع، فقد جاء في شرح التصريح أن القطع أبلغ في المعنى المراد من الإتباع لما فيه من التكثير بالجمل.(٢) أو هو نوع من تمييز الممدوح أو المذموم، قال المرتضى: "النعت إذا طال رفع بعضه ونصب بعضه على المدح...لأن مذهبهم في الصفات والنعوت إذا طالت أن يعترضوا بينها بالمدح أو الذم ليميزوا الممدوح أو المذموم ويفردوه فيكون غير متبع لأول الكلام".(٣)

ويرى الأستاذ عباس حسن أن الغرض البلاغي للقطع "يكاد ينحصر في توجيه الذهن إلى النعت المقطوع وتركيزه فيه، وإبراز معناه لأهمية خاصة تستدعي هذا التوجيه ولا سيما إذا تعددت النعوت وطالت الجملة".(٤)

وجعل النحاة المخالفة في العلامة الإعرابية علامة على القطع، ودلالة على المعنى المقصود؛ لأن المقصود يكون أكمل إذا خولف بإعراب الأوصاف؛ إذ إن "الكلام عند الاختلاف يصير كأنه أنواع من الكلام وضروب من البيان، وعند الاتحاد في الإعراب يكون وجهاً واحداً وجملة واحدة".(٥) وقد ذهب الزركشي إلى نحو من هذا، فصرح بأن "مراد المادح إبانة الممدوح من غيره، فلا بد من إبانة إعرابه عن غيره، ليدل اللفظ على المعنى المقصود".(٦) ويضع ابن جني المسألة في شكل قانون عام مؤداه "أن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى".(٧)

وذهب بعض الباحثين إلى أن الإعراب لم يكن الدليل الوحيد المفرق بين القطع والإتباع، فقد يكون التنغيم وما فيه من ارتفاع الصوت أو انخفاضه، أو تطويله أو تقصيره، أعظم دليل على الإتباع أو القطع.(٨)

وقد ورد أسلوب القطع في القرآن الكريم كثيراً،(٩) نحو قوله تعالى:﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ﴾ [المسد/٤]. قرأ الحسن وزيد بن علي والأعرج وأبو حيوة وابن محيصن وعاصم

---

(١) التصريح: ١١٦/٢
(٢) السابق: نفسه.
(٣) أمالي المرتضى: ٢٠٥/١
(٤) النحو الوافي: ٤٨٧/٣
(٥) البحر المحيط: ٧/٢
(٦) البرهان في علوم القرآن للزركشي: ١٩٨/٣
(٧) المحتسب لابن جني: ٢١١/٢
(٨) قطع التابع عن المتبوع: ٢٨ وانظر: علم اللغة العام : ٢٥١ د. كمال بشر.
(٩) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٤٦٦/١٠ - ٤٦٩

"حمالةَ" بالنصب قطعاً إلى الذم.[1] وقد ورد كذلك في الشعر، حيث ذكر النحاة في كتبهم شواهد كثيرة على هذا الأسلوب.[2]

وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع متعددة الأغراض.

فمما جاء للمدح والثناء قوله في قصيدة "بغداد":[3]

وكيف؟ والسماء خطت فوقها "محمدا" ..!!
محرر الإنسان، داهي الرق والهوان في جبينه،
بثورةٍ شبت على تكالب الأغلال في يمينه

فقد رفع "محرر"– وهو نعت لـ "محمدا"– على أنه خبر لمبتدأ محذوف، أي: هو محرر. فقطع إلى الرفع يقصد المدح والثناء.

ومما جاء للترحم قوله في قصيدة "الأرض":[4]

وانظري القانع المتوج بالشمس .. أمير الحقول والربوات ..
أزرق الثوب، أبيض القلب .. حمال لجور الخطوب والنائبات ..

حيث يرسم الشاعر صورة للفلاح الذي عوضه الله تعالى عن بؤسه واستغلاله واستعباده من قبل الجشعين من أصحاب الأرض والسلطان، فتوجه أميراً على الحقول والربوات متوجاً بالشمس المعطاء التي تعينه على أداء رسالته، ويستطرد الشاعر في وصف الفلاح، فتتدرج الأوصاف من المظهر إلى الجوهر حيث يصف ثيابه الزرقاء الدالة على كده وشقائه، وإن كانت ثيابه زرقاء فهو ذو قلب أبيض صاف لا يحمل حقداً ولا بغضاً لأحد، ثم يقطع الشاعر كلمة "حمال" بالرفع قاصداً الترحم، وقد أدت بنية الكلمة الدالة على المبالغة، وكذلك موقعها الإعرابي المخالف لما قبله إلى توضيح المعنى الذي يقصده الشاعر من وراء هذا القطع، فكأنه ينشئ أو يستأنف جملة مستقلة لها تأثير أقوى وأبلغ في نفس القارئ من أدائه بالنعت في حالة الإتباع.[5]

ومما جاء فيه قطع النعت للذم قوله في قصيدة "اللاجئون":[6]

يا من لقوم على الأوحال ينهشهم ... غول الشتاء بريح فجرها عكر
ملعونة اللمس من مسته راحتها ... عضته أفعى سري من نابها الخطر

---

(١) البحر المحيط: ٥٢٦/٨
(٢) الكتاب: ٦٢/٢
(٣) الأعمال الكاملة: ١٣١٩/٢
(٤) السابق: ٩٩٠/٢
(٥) قطع التابع عن المتبوع: ٢٠
(٦) الأعمال الكاملة: ١٤٣٣/٣

فقد رفع كلمة "ملعونة"- وهي نعت لـ "ريح"- على أنها خبر لمبتدأ محذوف، فقطع إلى الرفع للذم، ولو نصب كذلك لجاز.

أما قوله في قصيدة "هدير البرزخ":[١]

وما كنت إلا صدى منهم
ولحنا على دمعهم مبهم

فقد جاءت فيه كلمة "مبهم" مرفوعة، وتفسير ذلك، إما أن يكون الشاعر قد قطع بالرفع على أنها خبر لمبتدأ محذوف. وإما أن يكون الرفع هنا لمناسبة المجرى الذي اختاره الشاعر لقصيدته. وهو ما يؤيده رأي أستاذي الدكتور محمد حماسة في اطراد حركة الروي، حيث يرى "أن الشعراء كانوا ينطقون قوافي قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعاً أو نصباً أو جراً"،[٢] وقد "صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الروي تحرك بحركة القافية، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية".[٣] ومن ثم ضحى الشاعر بقيمة التبعية الإعرابية في النعت؛ حرصاً منه على التناسب الصوتي؛[٤] وهذا أمر مقبول لأن احتمال خطأ الشاعر في قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقى الشعرية.[٥]

(١) الأعمال الكاملة: ١٦١٨/٣
(٢) اللغة وبناء الشعر: ٢٣٥ وانظر: موسيقى الشعر: ٢٦٢ د. إبراهيم أنيس.
(٣) حاشية الدمنهوري على متن الكافي: ١٠١
(٤) من وظائف الصوت اللغوي: ١٦
(٥) موسيقى الشعر: ٢٦٢

الجــر على الجوار

إن للجوار حقاً في كلام العرب؛[1] فقد أجرت العرب كثيراً مــن أحكــام المجــاور علــى المجاور له، حتى في أشياء يخالف فيها الثاني الأول في المعنى،[2] وكان أبو على ينشــد فــي مثل ذلك:

* قد يؤخذ الجار بجرم الجــار *[3]

ومما يدل على رعايتهم جانب القرب والمجاورة أنهم قالوا: "هذا جحر ضــب خــرب"، و "ماء شن بارد"، فأتبعوا النعت إعراب ما قبله وإن لم يكن المعنى عليه؛ إذ إن الضب لا يوصف بالخراب، والشن لا يوصف بالبرودة، وإنما هما من صفات الجحر والماء.[4]

وأغلب النحاة على جواز الجر على الجوار في فصيح الكلام، قال سيبويه: "وقد حملهــم قرب الجوار على أن جروا: هذا جحر ضب خرب، ونحوه".[5] وقد وردت هذه الظــاهرة لــدى شعراء كثيرين، فمن ذلك قول الحطيئة:[6]

فإياكم وحية بطن وادٍ   هموز الناب ليس لكم بسي

وقول امري القيس:[7]

كأن ثبيراً في عرانين وبله   كبير أناسٍ في بجادٍ مزمل

وكذلك قول العجاج:[8]

كأن نسج العنكبوت المرمل

وجعل بعض النحاة لهذه الظاهرة نظيراً في القراءات القرآنية، وجعلوا من ذلــك قــراءة الأعمش وغيره قوله تعالى: ﴿ ذُو الْقُوَّةِ الْمَتِينُ ﴾ [الذاريات/٥٨] بجر المتين، وقوله تعــالى: ﴿وَوَاعَدْنَاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنَ ﴾ [طه/٨٠] حيث قرئ الأيمن بالجر على الجوار.[9] وقوله تعالى: ﴿ وَامْسَحُواْ بِرُؤُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَينِ ﴾ [المائدة/٦] بالخفض علــى الجــوار، وهي قراءة أبي عمرو، وابن كثير، وحمزة، ويحيى عن عاصم، وأبي جعفر وخلف.[10]

---

(١) فقه اللغة واسرار العربية للثعالبي: ٢٣٠

(٢) الأشباه والنظائر: ١٦٦/١

(٣) مغني اللبيب: ٧٩١/٢

(٤) شرح المفصل: ٧٩/١

(٥) الكتاب: ٦٧/١، ٤٣٦

(٦) شرح الكافية للرضي: ٣٥٢/٢

(٧) الضرائر للآلوسي: ٢٥٤ وانظر: الإنصاف ٦٠٢/٢- ٦٠٧ مسالة (٨٤)

(٨) شرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥٢١/١

(٩) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٠٣/٢، و الكشاف: ٧٩/٣. و دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٤٤٧/١٠

(١٠) الإنصاف: ٦٠٣/٢، و حاشية الصبان: ٨٣/٣

ولكن النحاس يرى خلاف ما سبق؛ إذ يقول: "لا يجوز أن يعرب شيء على الجوار في كتاب الله عز وجل، ولا في شيء من الكلام، إنما الجوار غلط، وإنما وقع في شيء شاذ، وهو قولهم: هذا جحر ضب خرب".[1]

وأنكر السيرافي وابن جني الجر على الجوار، وتأولا قولهم: "خرب" بالجر على أنه صفة لضب، فقال السيرافي: الأصل خرب الجحر منه، وقال ابن جني: الأصل خرب جحره.[2]

والواقع أن الجر على الجوار مسموع عن العرب، ووارد في فصيح الكلام، "وكان الداعي إلى ذلك داعياً موسيقياً جمالياً هو المناسبة بين المتجاورين في الحركة الإعرابية"،[3] فيصبح اعتبار المناسبة الموسيقية للحركات أهم من المحافظة على إعراب القاعدة؛[4] ومن ثم فالجر بالمجاورة من تغير القيمة الكيفية للصوت،[5] "وقد أضحى المظهر الصوتي عاملاً يأخذ سمة المفاضلة، حين تتعارض معه العناصر اللغوية الأخرى وحين تحرص اللغة على التناسب الصوتي، فإنها تضحي بقضايا لغوية أخرى. فقد ضحت بقيمة التبعية الإعرابية في النعت، فيما سمي الجر بالمجاورة"؛[6] لأن النظام النحوي إذا وقف أمام النظام الموسيقي في الشعر، فإن الشعر يؤثر الجانب الموسيقي على ما سواه تاركاً للنحاة أن يعدوا ذلك قاعدة أو ضرورة أو أن يتأولوا.[7] وهذا ما يؤكده الدكتور محمد حماسة في أكثر من موضع،[8] حيث يرى أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية.[9] وعرض ثلاثة وستين شاهداً، ورد فيها الترخص في العلامة الإعرابية من أجل القافية؛ مما يدل على أن الشعر يؤثر الجانب الموسيقي على ما سواه.[10]

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع، من ذلك قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":[11]

بهرة للعقول تملي على الكون نداء الطبيعة العلوي

وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

ناح في جنةٍ تلقن شاديها نشيد الهناءة السحري

---

(١) اعراب القران للنحاس: ٣٠٧/١
(٢) مغني اللبيب: ٧٨٩/٢، ٧٩٠
(٣) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٣٤
(٤) السابق: ٢٧٤
(٥) القافية والأصوات اللغوية: د. عوني عبد الرؤوف ١٦٤
(٦) من وظائف الصوت اللغوي: ١٥، ١٦
(٧) العلامة الإعرابية: ٣٨
(٨) اللغة وبناء الشعر: ٢٣٩، العلامة الإعرابية: ٣٣٩، ٣٤١، ٣٨١، وبناء الجملة العربية: ٣٦٢
(٩) اللغة وبناء الشعر: ٢٣٩
(١٠) العلامة الإعرابية: ٣٨١- ٣٨٥
(١١) الأعمال الكاملة: ٥٤/١

وقوله في قصيدة "جلاد الظلال":(١)

هففن، وذرفن التغني صبابــة   فخطفن إحساس الغصون المكتم

وقوله في قصيدة "نشيد الأغلال":(٢)

تشعشع بالأحلام روحي وفي الكرى   تفجر موسيقا الحنان الشجية

فجاء النعت في الأبيات السابقة للمضاف إليه لفظاً، وللمضاف معنى؛ وذلك للاتصال الحاصل بين المضاف والمضاف إليه، فجعل ما هو نعت للأول معنى نعتاً للثاني لفظاً.

وكذلك قوله في قصيدة "أغاني الرق":(٣)

أوتــاره ليــل وخمــر ونـــار   مـــن غيـــر إشعـــال ..

.. توهجت، وارفض منها شرار   للـعـقـــل قتـــال

فجر "قتال" لمجاورته للعقل، وهو في الحقيقة نعت لـ "شرار" إلا أن الشاعر آثر المناسبة الصوتية على العلامة الإعرابية، وهذا يدل على أصالة الشاعر في رجوعه إلى الطرق المهجورة، وتفجيره للشاعرية من خلال التركيز على المستوى الصوتي منها.

(١) الاعمال الكاملة: ٦٧٢/١
(٢) السابق: ٧٧٠/١
(٣) السابق: ٦٦٠/١

نعت اسم الإشـــــارة

اختلف الكوفيون والبصريون حول نعت اسم الإشارة، فذهب الكوفيون والزجاج إلـى أن الإشارة مما لا ينعت، وقال السهيلي: "المبهم عندي .. لا ينعت، إنما يبين بالجنس الذي يشـير إليه، كقولك: هذا الرجل، فالرجل تبيين لـ "هذا"، أي: عطف بيان، وتبيينه بالجنس الذي يشير إليه أكثر من تحليته بالنعت".[1]

أما أكثر البصريين فهم على أنه ينعت وذلك نحو قوله تعالى ﴿ أَرَأَيْتَكَ هَـٰذَا الَّـذِي كَرَّمْتَ عَلَيَّ ﴾ [الإسراء/٦٢] وذكر السيوطي أن اسم الإشارة مما يوصف على محلـه؛ لأنـه من المبنيات التي أوغلت في شبه الحروف.[2] وذهب ابن مالك إلـى أن اسـم الإشـارة مـن الأسماء التي تنعت، ولا ينعت إلا بمصحوب أل، نحو: سل هذا الماشي عن ذلـك الراكـب".[3] وقال الرضي: "وأما اسم الإشارة، فلا يوصف إلا بذي اللام والموصـول ..".[4] وذهـب ابـن الشجري إلى شيء من هذا وجعل منه قول الشاعر:

* يـا صاح يا ذا الضامر العنـس*

وقول عبيد بن الأبرص الأسدي:

يا ذا المخوفنا بمقتل شيخه   حجر تمنى صاحب الأحلام

فـ "ذا" في البيتين للإشارة، وما بعدهما نعت لهما.[5]

وقد نعت محمود حسن إسماعيل اسم الإشارة في أكثر من موضع، ومن ذلك قوله في قصـيدة "الشك":[6]

فيا روض ليلى أنت هذا الذي أرى   وأسمع، هذا ما جنت منك لذتي

فنعت الشاعر اسم الإشارة "هذا" باسم الموصول "الذي"، وحذف الرابط في جملة الصلة وكـذلك حذف حرف العطف، وتقدير الكلام: أنت هذا الذي أراه وأسمعه، وهذا ما جنت منك لذتي.

---

(١) نتائج الفكر في النحو: ١٦٨
(٢) الأشباه والنظائر: ١١٠/٢
(٣) شرح التسهيل: ٣٢٠/٣، و شرح الأشموني: ١٠٦/٣
(٤) شرح الكافية للرضي: ٣٣٧/٢
(٥) أمالي ابن الشجري: ٨١/٣
(٦) الأعمال الكاملة: ٦٩٨/١

ثانياً: التضـــــام

المقصود بالتضام هنا الطرق الممكنة في رصف التراكيب، حيث تختلف التراكيب فيما بينها تقديماً وتأخيراً، وحذفاً وذكراً، وفصلاً ووصلاً، وذلك من خلال الإمكانات المتعددة التي تتيحها اللغة للمبدع. وهذا ما أطلق عليه الدكتور تمام حسان مصطلح "التوارد".(١)

(أ)- سياق الفصل والترتيب.

تسير عناصر التركيب وفق نظام معين، ولكل عنصر رتبته الخاصة من حيث التقديم والتأخير، وفصله عن غيره من العناصر، ولا يسمح لأحد غير الشعراء بتجاوز هذه الرتبة؛ وذلك لما منحوا من خصوصية في التعامل مع اللغة، تكفل لهم حرية التصرف في أساليبها. وكان لتغيير هذه الرتبة دور كبير في تغيير صورة التركيب النعتي. وفيما يلي تفصيل ذلك.

الفصـــل بين النعت والمنـــعوت

يرتبط النعت بالمنعوت ارتباطاً وثيقاً، فهما متلازمان كالشيء الواحد، وليس أدل على هذا الارتباط من تبعية النعت لمنعوته في الإعراب، والإفراد، والتثنية، والجمع، والتعريف، والتنكير، والتذكير، والتأنيث؛ لذا قيل: لا يجوز الفصل بينهما بما ليس معمولاً لواحد منهما.(٢) وقد جاء في الأشباه والنظائر: "لا يجوز الفصل بين الصفة والموصوف لأنهما كشيء واحد، بخلاف المعطوف والمعطوف عليه".(٣)

وقد عد النحاة الفصل بين النعت والمنعوت بما ليس معمولاً لأحدهما ضرورة، وذلك نحو قول الشاعر:

أمرت من الكتان خيطا وأرسلت رسولاً- إلى أخرى- جريئاً تعينها

يريد: وأرسلت إلى أخرى تعينها رسولاً جريئاً. ففصل بين "رسول" وصفته بالمجرور، وفصل بين المجرور بـ "إلى" وصفته، وهي "تعينها" بصفة "رسول" وهي "جريئا".(٤)

أما إذا فصل بينهما بمعمول أحدهما فإنه جائز في الكلام والشعر على حد سواء.(٥) كمعمول الصفة نحو قوله تعالى: ﴿ ذَٰلِكَ حَشْرٌ عَلَيْنَا يَسِيرٌ ﴾ [ق/٤٤] والتقدير: ذلك حشر

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٦
(٢) الأشباه والنظائر: ٢٩٢/٢
(٣) السابق: نفسه.
(٤) ضرائر الشعر: ٢٠٤ وانظر: المحتسب: ٢٥٠/٢
(٥) ضرائر الشعر: ٢٠٤، وحاشية الصبان: ٨٤/٣، و المسائل البصريات لأبي على القارسي: ٧٠٠/١، والنحو الوافي: ٤٣٥/٣

يسير علينا. ومعمول الموصوف نحو: "يعجبني ضربك زيداً الشديد"، وعامله نحو: "زيدا ضربت القائم"، ومفسر عامله نحو قوله تعالى: ﴿إِنِ امْرُؤٌ هَلَكَ لَيْسَ لَهُ وَلَدٌ﴾ [النساء/١٧٦] والتقدير: إن هلك امرؤ هلك، ومعمول عامل الموصوف نحو قوله تعالى: ﴿ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يَصِفُونَ عَالِمِ الْغَيْبِ ﴾ [المؤمنون/٩١، ٩٢]، والمبتدأ الذي يشتمل خبره على الموصوف نحو قوله تعالى: ﴿ أَفِي اللَّهِ شَكٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ [إبراهيم/١٠]، والخبر نحو: "زيد قائم العاقل"، والقسم نحو: " زيد والله العاقل قائم" ، وجواب القسم نحو قوله تعالى: ﴿بَلَى وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ عَالِمِ الْغَيْبِ ﴾ [سبأ/٣]، والاعتراض نحو قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ﴾ [الواقعة/٧٦].

وقد ورد الفصل بين النعت والمنعوت في شعر محمود حسن إسماعيل في مواضع كثيرة، ففصل بينهما بالجار والمجرور ومن ذلك قوله في قصيدة "أحزان الغروب":(١)

نبت في بيئة للفضل جاحدةٍ ... فما بأوطارها لي أي مطلوب

وبالظرف، ومنه قوله في قصيدة "مرثية غصن الزيتون":(٢)

وغذاؤه من رحمة علويةٍ ... يضفو بها طيف هناك مجنح

وبالقسم، ومنه قوله في قصيدة "دمعة بغي":(٣)

لحظ لعمرك كنت أرسله ... عفاً .. نماه سحر نظراتي

وبالاعتراض، ومنه قوله في قصيدة "من أغاني البائسين":(٤)

نحن أكباد تفراها الأسى ... ومشى الداء إليها موهناً
وجراح- لا طعمتم نارها- ... أترعت في جانبينا الوهنا

وكذلك قوله في قصيدة "أذن الفجر":(٥)

فما بال قوم- زلزل الله خطوهم! ... وحل بهم من كل ناحية خسر! -
يريدون من حلف الذئاب تميمة ... يطول لهم فوق الضفاف بها عمر!

وقد أفاد الفصل بين شقي التركيب النعتي التخصيص في الأبيات السابقة، ونرى الشاعر في الموضع الأخير في حالة سخط شديد، وحمله سخطه الشديد على هذه الفئة الخائنة التي تتمنى وجود المستعمر المغتصب في البلاد، على أن اعترض بالجملة الدعائية بين النعت والمنعوت. وعطف عليها؛ تعبيراً عن الغضب المسيطر عليه.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٢٤/١
(٢) السابق: ٣١٤/١
(٣) السابق: ٩٢/١
(٤) السابق: ٥٢٣/١
(٥) السابق: ٩٦٠/٢

تقديم ما حقه أن يكون نعتا على المنعوت

رتبة النعت أن يتأخر عن منعوته ولا يتقدم عليه؛ لأنه من حيث إنه مكمل له ومتمم له أشبه الجزء منه.(١) قال المبرد: "النعت لا يكون قبل المنعوت".(٢)

وجعل النحاة تقديم النعت على المنعوت من ضرائر تقديم بعض الكلام على بعض، ويكون النعت إذ ذاك مبنياً على العامل المتقدم وما بعده بدل منه. نحو قول الراجز:(٣)

* وبالطويل العمر عمراً حيدرا *

وقول الفرزدق:

متقلداً لأبيه كانت عنده ... أرباق صاحب ثلةٍ وبهام

يريد: متقلداً أرباق صاحب ثلة وبهام كانت عنده لأبيه، فقدم النعت على المنعوت بدلاً منه.

وقول الآخر:

ولست مقراً للرجال ظلامة ... أبى ذاك عمي الأكرمان وخاليا

يريد: أبى ذاك عمي وخالي الأكرمان، فقدم النعت على أحد المنعوتين.(٤)

وقريب من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴾ [فاطر/٢٧]؛ لأن حق "غربيب" أن يتبع "أسود" لكونه تأكيداً له، نحو: "أحمر قانئ".(٥)

وذهب بعض النحاة إلى أنه لا يجوز تقديم النعت على المنعوت إلا حيث سمع،(٦) ومنهم من ذهب إلى أبعد من ذلك، قال ابن جني: "وتقديم الصفة أو ما يتعلق بها على موصوفها قبيح ..."، إلا أن ابن جني لم ينته كلامه عند هذا الحد، وإنما قال بعد ذلك: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته... إلا أنه هو قد استرسل واثقاً وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً".(٧)

وهذه لفتة ذكية من ابن جني تكشف عن عمق في التفكير وبعد في النظر، وتبين أن الشعراء حين يقدمون على مثل هذه الضرورات إنما يكون ذلك عن قوة واقتدار، ودلالة على

---

(١) الأشباه والنظائر: ٣١٨/١

(٢) المقتضب: ١٩٢/٤

(٣) المقرب: ٣٠٤، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٨/٢

(٤) ضرائر الشعر: ٢١٢

(٥) شرح الكافية للرضي: ٣٥٠/٢

(٦) المقرب: ٣٠٤

(٧) الخصائص: ٣٩١/٢، ٣٩٢

قوة طبعهم وفيض عطائهم، لا- كما يرى البعض- عن ضعف في اللغة، أو قصور عن اختيار الوجه الناطق بالفصاحة.

ويرى البعض أن تقديم النعت على المنعوت يدخل ضمن إطار التعالي التركيبي على اللغة، حيث "تلجأ الصياغة إلى ظواهر بعينها تحقق لها قدراً من هذا التعالي، ومن ذلك: الخروج على المألوف التركيبي بتقديم الصفة على الموصوف؛ بهدف خلخلة الناتج الدلالي بإجراء عملية تبادل مكاني يجعل الأصل فرعاً والفرع أصلاً".(١)

وربما كان التقديم لإبراز كلمة من الكلمات وتوجيه التفات السامع إليها كما نص على ذلك فندريس.(٢)

وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "مرثية غصن الزيتون":(٣)

الله طهره هواءً طيباً	كالروض ضمخه العبير الأفيح
وابن التراب..أحاله مسمومة	نكباء ذارية تبيد وتفدح

يريد: أحاله نكباء مسمومة، إلا أنه في هذا المقام يستنكر الحرب الإيطالية للحبشة، فنراه منفعلاً لما أحدثه الأعداء من فساد في الأرض، وتشويه لجمال الطبيعة التي خلقها الله تعالى، وتلويث للهواء بالغازات الخانقة المهلكة، حتى صار الهواء يضوع بالموت والهلاك بعدما كان مضمخاً بالعبير الأفيح. والشاعر وسط هذا الغضب العارم لا يحفل بوضع الكلمات؛ فيقدم النعت "مسمومة" على المنعوت "نكباء"؛ لأنه مشغول بالمعاني دون الألفاظ. وقوة التجربة هي التي دفعته إلى ذلك، كما يقول الدكتور محمد حماسة: "قوة التجربة قد تدفع بالشاعر إلى استخدام بعض الألفاظ والتراكيب دون وعي كامل منه بموافقتها للقواعد أو عدم موافقتها لذلك، لأنه يرى في هذه الألفاظ أو التراكيب بريقاً خاصاً يعتقد أنه يضيء الطريق أمام ما يريغ له".(٤)

ومنه قوله في قصيدة "في وادي الشمس":(٥)

هبني الأشعة من ضحاك مثانيا	وتلق مني المعجزات أغانيا

يريد: أغانيا المعجزات، فقدم النعت على المنعوت؛ اعتداداً بشاعريته الفذة.

وكذلك قوله في قصيدة "شجرة الحرية":(٦)

وأطالت فرعها في قمة	تهلك الظن وتجتاح النظر
خالدات في ذراها أغصن	هن للأغلال نعش وحفر..!!

---

(١) مناورات الشعرية: ١١٧
(٢) اللغة لفندريس:١٨٨
(٣) الأعمال الكاملة: ٣١٧/١
(٤) لغة الشعر. دراسة في الضرورة الشعرية: ٣٧٥
(٥) الأعمال الكاملة: ٥٣٧/١
(٦) السابق: ٩٩٥/٢

يريد: في ذراها أغصن خالدات. وقوله في قصيدة "جلاء أو فناء":[1]

دنيـا مـن الأشـواق هـب ربيعهـا فـوق المروج، فقـام فيها سـامر
هـزج الجياد الصافنات، ورقصها وحديثها فيـه، وعـاه الـزامـر ..

يريد: الصافنات الجياد، وهو من الاقتباس القرآني الذي غلب على أسلوب الشاعر.

(١) الاعمال الكاملة: ١٠٠٣/٢

القياس إذا نعت بمفرد وشبه جملة وجملة، أن يتقدم النعت المفرد، ويتوسط شبه الجملة، وتتأخر الجملة نحو قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ رَجُلٌ مُّؤْمِنٌ مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ ﴾ [غافر/٢٨]، وذلك لأن "الأصل الوصف بالاسم فالقياس تقديمه".(١) وقال ابن عصفور: "لا يجوز خلاف ذلك إلا في نادر الكلام، أو في ضرورة، نحو قول امرئ القيس:

وفرع يعشي المتن أسود فاحمٍ ... أثيث، كقنو النخلة المتعثكل".(٢)

ولكن أغلب النحاة أجازوا تقديم النعت بالجملة أو شبهها على النعت بالمفرد،(٣) وجعلوا من تقديم النعت بالجملة قوله تعالى: ﴿وَهَذَا كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ﴾ [الأنعام/٩٢]، وقوله تعالى: ﴿فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾ [المائدة/٥٤]، حيث جاء الوصف بالفعل قبل الوصف بالاسم؛ لأن الاسم يدل على الثبوت، فلما كانت صيغة مبالغة، وكانت لا تتجدد، بل هي كالغريزة جاء الوصف بالاسم، ولما كانت قبل تتجدد لأنها عبارة عن أفعال الطاعة والثواب المترتب عليها جاء الوصف بالفعل الذي يقتضي التجدد، وفي هاتين الآيتين دليل على بطلان قول من قال: إن الوصف بالفعل لا يتقدم على الوصف بالاسم إلا في ضرورة الشعر.(٤) وجعلوا من تقديم النعت بشبه الجملة على النعت بالمفرد قوله تعالى: ﴿ يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِن مَّعِينٍ بَيْضَاء لَذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ﴾ [الصافات/٤٥، ٤٦]، وقوله تعالى: ﴿ بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَّجِيدٌ فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٌ﴾ [البروج/٢١، ٢٢] حيث قرأ الأعرج وزيد بن علي وابن محيصن ونافع "محفوظ" بالرفع صفة للقرآن.(٥)

وقد ترددت هذه الظاهرة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك قوله في قصيدة "ثورة الضفادع":(٦)

يابنة الطين! لقد مل الدجى ... لغطاً من فيك مجهول الرنين
ونقيقاً أزعجت ضوضاؤه ... أذن الكون وسمع النائمين
أعجمياً حيرت لكنته ... شاعر الفصحى بلحن لا يبين!

حيث قدم الشاعر النعت بشبه الجملة الجار والمجرور (من فيك) على النعت بالمفرد (مجهول)، كما قدم النعت بالجملة (أزعجت ضوضاؤه أذن الكون) على النعت بالمفرد (أعجمياً).

---

(١) همع الهوامع: ١٢٠/٢
(٢) المقرب: ٣٠٣، ٣٠٤
(٣) شرح الأشموني: ١٠٦/٣، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٨/٢، و شرح الكافية للرضي: ٣٥١/٢
(٤) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٣٨٩/١٠
(٥) البحر المحيط: ٤٥٣/٨، و دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٣٩١/١٠
(٦) الأعمال الكاملة: ١٤٥/١

ومنه كذلك قوله في قصيدة "فلسطين":[1]

في كل يوم للقيود مقابر ومغاور يهوي بها فجارها
وقيامة تئد الدجى عربية في الوحدة الشماء هب مسارها

حيث قدم الشاعر النعت بالجملة (تئد الدجى) على النعت بالمفرد (عربية)؛ ليدل على تجدد حركة المقاومة الفلسطينية أمام العدو الصهيوني، ولذلك آثر التعبير بالفعل المضارع الذي يدل على استمرار هذه المقاومة وعدم انقطاعها حتى تمحو ظلام هذا العدو الغشوم. ومثل هذا كثير في شعره.

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٢٣/٣

إضافة النعت إلى المنعوت

اختلف الكوفيون والبصريون حول إضافة النعت إلى منعوته وكذلك العكس، فجوز الكوفيون هذه الإضافة، واستشهدوا للأول بنحو: "جرد قطيفة"، و"أخلاق ثياب". وللثاني بنحو: "مسجد الجامع"، وقوله تعالى: ﴿ وَمَا كُنتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِيِّ﴾ [القصص/٤٤] ذاهبين إلى أن هذه الإضافة من حيث اللفظ تكسب المضاف تخفيفاً بحذف التنوين منه، كما في "جرد قطيفة"، أو بحذف الألف واللام كما في "مسجد الجامع"، ومن حيث المعنى تفيد المضاف تخصيصاً وتعريفاً؛ لأن المضاف هو المضاف إليه من حيث المعنى، من حيث إن الموصوف وصفته كالشيء الواحد، فتخصص الثاني وتعرفه يخصص الأول ويعرفه.(١)

أما البصريون، فلا يجوزون إضافة النعت إلى منعوته ولا العكس، ويؤولون الأمثلة السابقة تأويلاً يحافظ على صورة التركيب النعتي من المنعوت والنعت.(٢)

ومذهب الكوفيين أولى بالقبول؛ فهم لم يؤولوا، واحتجوا بمسموعات كثيرة. وجاءت إضافة النعت إلى المنعوت في القرآن الكريم في مواضع متعددة.(٣) نحو قوله تعالى: ﴿ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاء السَّبِيلِ﴾ [البقرة/١٠٨] وقوله تعالى: ﴿ أُوْلَـئِكَ لَهُمْ سُوءُ الْحِسَابِ﴾ [الرعد/١٨]، وقوله: ﴿ وَعَلَى اللّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ ﴾ [النحل/٩]

والواقع أن إضافة النعت إلى المنعوت هو قلب للتركيب النعتي إلى تركيب إضافي، وللتركيب الإضافي دلالة خاصة في اللغة العربية، حيث "يرى منه غور هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة ويعجب من وسع مذاهبها وبديع ما أمد به واصفها ومبتدئها".(٤)

وإضافة النعت إلى المنعوت وسيلة أسلوبية استخدمها بعض الشعراء الذين حاولوا الرمزية أو تأثروا بها نفوراً من ركاكة التعابير الوصفية التي استهلكها الاستعمال أو كاد، وكان أبرزهم في ذلك الشاعر محمود حسن إسماعيل؛(٥) فقد أكثر من هذا الأسلوب التعبيري إكثاراً يلفت نظر دارسه.

ومن ذلك قوله في قصيدة "ساعة مع الكوخ":(٦)

رأي كلبه خلف السياج مكرماً قرير الخطا، في كل نادٍ وسامر
إذا أنَّ .. داخ الطب حول مزاره وأرخى له التدليل خز الستائر

---

(١) شرح الكافية للرضي: ٢٧٣/٢ وانظر: التوابع بين القاعدة والحكمة: ١٠٠
(٢) شرح الكافية : ٢٧٣/٢، ٢٧٤ و شرح المفصل: ١١/١٠/٣
(٣) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ١٠/ ٢٦٣، ٢٦٤
(٤) الخصائص: ١٧/١
(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٥٤ د. محمد فتوح أحمد
(٦) الأعمال الكاملة: ١١٣٠/٢

ومن حوله الإنسان في البؤس والضنى   وطب الرقى .. يزجي دخان المباخر

يرسم الشاعر من خلال هذه الأبيات لوحة يعبر فيها عن مساوئ المجتمع الذي يشهد تفاوتاً شديداً بين الطبقات وبعضها، ويوضح لنا مفارقة عجيبة مدهشة بين كلب الإقطاعي والفلاح المعدوم الذي أضناه البؤس والشقاء، ولم يشأ الشاعر أن تكون المفارقة بين الإقطاعي نفسه وبين الفلاح؛ لأنها واضحة في أذهان الجميع، ولم يكن ذلك انتقاص من شأن الفلاح، وإنما هو انتصار لحقه المهضوم. ويصور لنا الشاعر حال هذا الكلب في أول الأبيات، فهو مكرم، قرير الخطا، لا يفارق صاحبه في أي مكان. ثم يعبر الشاعر عن حال ذلك الكلب إذا ما أظهر الأنين، فيستخدم "إذا" الظرفية الشرطية، والفعل الماضي "أن" المأخوذ من الأنين، وهو أول الألم، ويقف الشاعر وقفة قصيرة قبل استكماله للجواب، وكأنه يتعجب من تلك المفارقة، ويأتي الجواب المتمثل في الفعل الماضي (داخ) الذي يدل على مجيء الأطباء إليه من كل فج وتناوبهم عليه في مزاره وهو منعم في فرشٍ من الخز لم تكن مجرد طيف في رؤى ذلك الفقير المسكين، الذي لم يجد إلا الرقي طباً له إذا أصيب بشيء ونلاحظ أن الشاعر قد أضاف النعت إلى المنعوت، أو قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي وذلك في قوله: "خز الستائر"؛ ليكشف الخصوصية من خلال العمومية، ويحدث نوعاً من المفاجأة أو الدهشة للقارئ حتى تبلغ هذه الصورة مبلغها لديه. خاصة أن التركيب الإضافي منبع انفتاحي للتعبير، يمكنه من المغايرة في السياق والإدهاش.(1)

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":(2)

تعلقتها عذراء يندى حديثها   صفاء تجلى من عفيف المباسم

أي: المباسم العفيفة، فأضاف النعت إلى المنعوت؛ وذلك إظهاراً لعفة محبوبته التي تعلق بها. وغير ذلك من التراكيب التي آثرها الشاعر على غيرها نحو: "عذب شرابي، نحس الخطو، سود الذنوب، حالك القار، عذب اللحن، ظوامي الزهر، رقيق الشدو، ندى اللحن، عذب الرشف، بيض المعاصم، حالك الظلمات، راسيات الجبال، صم الصخور، غالي دمي، ناعمات الربى، ثوائر العاصفات ...". وكلها يدل على كشف الخصوصية من خلال العمومية.

وربما كان ذلك الاستخدام من الشاعر نتيجة للصراع القائم بين البحر والتركيب، وإذا وجد الصراع بينهما، "فإن البحر دائماً هو الذي ينتصر، وينبغي أن تخضع الجملة لمتطلباته".(3)

---

(1) تجليات الهوية والإبداع للتركيب الإضافي في شعر محمود درويش: 276 خالد زغريت. مجلة عالم الفكر- العدد 3- المجلد 32 يناير- مارس 2004

(2) الأعمال الكاملة: 1/208

(3) بناء لغة الشعر : 167

وعلى كل، فهذا الأسلوب من الإمكانات الهائلة التي تتيحها اللغة للمبدع، وتمكنه من اختيار أو انتقاء تراكيبه على الوجه الذي يراه.

وإذا كان الشاعر قد عدل عن التركيب النعتي إلى التركيب الإضافي فيما سبق، فإنه قد عدل كذلك عن التركيب الإضافي إلى التركيب النعتي، وذلك في قوله في قصيدة "فلسطين":(١)

حتى تعود إلى الديار غريبة ... لكتائب الأبطال تظمأ نارها
ويكبر الجبل الخليل لموكبٍ ... تهفو إليه سهولها وقفارها

فاستعمل الشاعر التركيب النعتي (الجبل الخليل) بدلاً من التركيب الإضافي (جبل الخليل)، والخليل اسم جبل بفلسطين، وهنا يتحدث الشاعرعن اليوم الذي يكون فيه فناء الغاصبين ونهاية الظلم، واسترداد الأرض، ذلك اليوم الذي تعود فيه فلسطين منتصرة حرة حتى يكبر جبل الخليل لهذا الانتصار العظيم. واستعمال الشاعر لهذا التركيب النعتي (الجبل الخليل) فيه مزيد من التوضيح، والتأكيد لامتلاك هذه الأماكن المقدسة.

---

(١) الاعمال الكاملة: ١٤٢٠/٣

(ب)- سياق الحذف والزيـــــــادة.

قضية الحذف من القضايا الهامة التي تربط الدراســـات النحويـــة بالدراســـات البلاغيـــة والأسلوبية، من حيث إنها خرق لسنن العربية، وانحراف عن مستوى التعبير العادي، يقتضـــي هذا الانحراف تقديراً وتفسيراً مستمدين من سياق الجملة أو النص بمجمله. ولما كانت العربية لغة الإيجاز، كان الطريق إلى أدائه الحذف؛ لأن ما يحذف من اللفظ بمنزلة المثبت فيه.[1] قـــال العلوي: "اعلم أن مدار الإيجاز على الحذف؛ لأن موضوعه على الاختصار، وذلك إنمـــا يكـــون بحذف ما لا يخل بالمعنى، ولا ينقص من البلاغة، بل أقول: لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام من علو بلاغته"؛[2] لذا فهو مجاز يعود إلى نزعة الاقتصاد في الكلام ما دام المقصود مفهومـــاً من السياق.[3]

واشترط النحاة لوقوع الحذف في الأساليب وجود القرينة الدالة على المحذوف، وهذا هو منطلق الترخص فيه، قال ابن جني: "قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحـــرف، والحركـــة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه. وإلا كان فيه ضرب مـــن تكليـــف علـــم الغيـــب فـــي معرفته".[4]

وتكمن أهمية الحذف في أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله يتخيل ما هو مقصود، هذا التخيل يؤدي إلى حـــدوث تفاعـــل بين المرسل والمتلقي، قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا الـــنقص مـــن جانب المتلقي.[5] وذلك لأن الحذف قوة دافعة لا بد من افتراضـــها، وهـــو ســـلطة موجهـــة؛ فالكلمات حين تحذف توجه الكلمات التي نقرؤها، وتحدد لها مساراً، وتحميها من الحركة فـــي كل اتجاه.[6]

وجاء سياق الزيادة في التركيب النعتي في شعر محمود حسن إســـماعيل إمـــا تطويعـــاً للأداء العروضي، أو لغرض دلالي قصده الشاعر، وتمثلت الزيادة في ظـــاهرة واحـــدة وهـــي اقتران جملة النعت بالواو.

---

(١) المسائل العسكرية: ٨٩
(٢) الطراز للعلوي: ٩٢/٢
(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص: ٢١٢
(٤) الخصائص: ٣٧٢/٢
(٥) الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية: ١٣٩
(٦) النقد العربي نحو نظرية ثانية: ٢٦

حـــــذف النعــــــت

اتفق أغلب النحاة على جواز حــذف النعت، ولكنهم ذهبــوا إلى أن ذلك قليل في الكلام، لا يكاد يقع إلا نـادراً.(١)

وذهب البعض إلى أنه لا يحسن حذف النعت؛ وذلــك "لأن الغـرض مــن الصــفة إمــا التخصيص وإما الثناء والمدح، وكلاهما من مقامات الإطناب والإسهاب، والحــذف مــن بــاب الإيجاز والاختصار فلا يجتمعان لتدافعهما ...".(٢)

واشترط النحاة لجواز حذف النعت وجود ما يدل عليه من سياق الكلام. نحو قوله تعالى: ﴿وَكَانَ وَرَاءهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا﴾ [الكهف/٧٩] والتقدير: كل سـفينة صــالحة، لدلالة قوله تعالى: ﴿ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا ﴾ على المحذوف.(٣) وقوله تعــالى: ﴿ تُدَمِّرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا ﴾ [الأحقاف/٢٥]، أي: كل شيء سلطت عليه، أو أمرت بتــدميره، وقولـــه تعــالى: ﴿وَكَذَّبَ بِهِ قَوْمُكَ وَهُوَ الْحَقُّ ﴾ [الأنعام/٦٦]، أي: قومك المعاندون. ومنه قــول المــرقش الأكبر:

وربّ أسيلة الخدين بكـر ... مهفهفةٍ لهـا فـرع وجيد

أي: فرع وافر، وجيد طويل.(٤)

ويؤدي التنغيم وما يصاحبه من تعبيرات الوجه دوراً هاماً في فهم المحذوف، وقد أشــار ابن جني إلى ذلك بقوله: "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لمــا دل من الحال على موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته. وذلــك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً! فتزيد في قوة اللفظ بــــ "الله" هذه الكلمة، وتمكن في تمطيط اللام، وإطالة الصوت بها وعليها، أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك. وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنساناً! وتمكن الصــوت بإنســان وتفخمــه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك وكذلك إن ذممته ووصفته بالضيق قلت: سألناه وكان إنساناً! وتزوي وجهك وتقطبه، فيغني ذلــك عــن قولــك: إنســاناً

---

(١) شرح الاشموني: ١٠٢/٣، و المثل السائر لابن الأثير: ٢٤٦/٢، و شرح المفصل: ٦٣/٣

(٢) شرح المفصل: ٦٣/٣ وانظر: ارتشاف الضرب: ٦٠٠/٢

(٣) معاني القرآن وإعرابه للزجاج: ٣٠٥/٣ و حاشية الصبان: ١٠٤/٣ و مغنــي اللبيب: ٧٢٠/٢ و دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٤٥٩/١٠- ٤٦٢

(٤) شرح التسهيل: ٣٢٤/٣

لئيماً .. أو ميخلاً أو نحو ذلك. فعلى هذا وما يجري مجراه تحذف الصفة. فأما إن عريت من الدلالة عليها من اللفظ أو من الحال فإن حذفها لا يجوز ..".[١]

وكلام ابن جني يدل على وعي كامل منه باعتبار المقام والمقال في فهم الباب النحوي. فقد أضحى التنغيم وتعبيرات الوجه من دلائل فهم الباب النحوي. وما كان لنا أن نفهم الصفة المحذوفة إلا بهما.[٢]

وقد ورد حذف النعت في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع، وجاء السياق دالاً على المحذوف. ومن ذلك قوله في قصيدة "السلام الذي أعرف":[٣]

ومن كل قلب، يُضَوِّي اشتعاله
ومن كل شعب، يُغنّي نضاله ..
ومن ألف ليلٍ طويلٍ .. وليله
تدق على الرق مليون طبله .

وكذلك قوله في قصيدة "باعث الجيل":[٤]

وغدا بها سيان في لهب الردى ذو رحمة يخشى السماء وجائر

وكذلك قوله في قصيدة "ليل وريح وحب":[٥]

على شفتيك أنهار
محرمة، وأثمار
وفي عينيك أسرار
وإبريق ، وخمار فما لك لا ترويني!؟

فحذف الشاعر النعت في المواضع السابقة، وجاء السياق دالاً على المحذوف، وتقدير الكلام في الموضع الأول: وليلة طويلة، إلا أنه حذف النعت لدلالة السابق عليه. وفي الموضع الثاني: وجائر لا يخشاها أولا يخشى الله. وفي الموضع الثالث: وأثمار محرمة أو ممنوعة، أو نحو ذلك. وهي محاولة لمشاركة القارئ في استكمال النص وملء فراغاته. ولا يخفي دور التنغيم هنا في إبراز المحذوف من خلال الضغط على كلمة "ليلة" في الموضع الأول، وتمطيط الألف وإطالة الصوت بها في كلمتي (جائر، وأثمار) في الموضعين الثاني والثالث.

---

(١) الخصائص: ٢/٣٧٠، ٣٧١
(٢) من وظائف الصوت اللغوي: ٥٨
(٣) الاعمال الكاملة: ٣/١٥٠٤
(٤) السابق: ١/٤٨٢
(٥) السابق: ١/٧٢٢

الموصوف وصفته متلازمان.[1] وقد يحذف كل منهما إذا دل عليـه دليـل؛ لأن الحـذف يرتبط دائماً بوجـود القرنية الدالة على المحـذوف، وهـذا شأن الحذف فـي أي بـاب مـن أبواب النحو.

وحذف المنعوت باب واسع في العربية- كما ذكر الزمخشري-[2] إلا أن بعض النحاة قد جعلوه من ضرورات الحذف.[3] قال ابن يعيش: "... فالموصوف القياس يأبى حذفه ... ولأنـه ربما وقع بحذفه لبس ... وأكثر ما جاء في الشعر؛ لأنه موضع ضرورة".[4] ومنهم من جعلـه من غير المستحسن، قال أبو علي الفارسي: "إقامة الصفة مقام الموصوف إذا كانـت الصـفة اسماً غير مستحسن، قال: وإذا كان كذلك وجب أن لا يجوز إذا لم تكن اسماً".[5] ومـنهم مـن ذهب إلى أبعد من ذلك فجعله من شذوذ الحذف، قال ابن الشجري: "حذف الموصـوف وإقامـة الصفة مقامه مما شدد فيه سيبويه وإن كان قد ورد ذلك فـي الاسـتعمال علـى شـذوذه".[6] واستندوا في ذلك إلى أن "الصفة والموصوف لما كانا كالشيء الواحد من حيث كـان البيـان والإيضاح إنما يحصل من مجموعهما، كان القياس ألا يحذف واحد منهما؛ لأن حذف أحـدهما نقض للغرض، وتراجع عما اعتزموه".[7] يضاف إلى ذلك أن حذف الموصوف قد يـؤدي إلـى اللبس والإبهام، "ألا ترى أنك إذا قلت: مررت بطويل، لم يعلم من ظاهر اللفظ أن الممرور بـه إنسان أو رمح أو ثوب ونحو ذلك مما قد يوصف بالطول".[8] وأكدوا كلامهم بأن هنـاك مـن الصفات ما لا يجوز حذف موصوفها، وذلك كأن تكون الصفة جملة، نحو: مررت برجـل قـام أبوه، ولقيت غلاماً وجهه حسن، فإنه لا يصح حذف الموصوف من هاتين الجملتـين ويقـال: مررت بقام أبوه، ولقيت وجهه حسن.[9]

ولكن الكلام السابق فيه نظر؛ فقد أجاز سيبويه حذف المنعوت مع وجـود دليـل علـى المحذوف، إذ يقول: " وسمعنا بعض العرب الموثوق بهم يقول: ما منهم مات حتى رأيته فـي حال كذا وكذا، وإنما يريد: ما منهم واحد مات، فكل ذلك حذف تخفيفاً، واستغناء بعلم المخاطب

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٨
(٢) المفصل في علم العربية: ١١٦
(٣) الأصول في النحو لابن السراج: ٤٦٢/٣، ٤٦٣، و شرح المفصل: ٥٩/٣، ٦٠ و الخصائص: ٣٦٦/٢، و ضرائر الشعر: ١٧٠
(٤) شرح المفصل: ٥٩/٣، ٦٠
(٥) المسائل البصريات: ٨٣٨/٢، ٨٣٩
(٦) أمالي ابن الشجري: ٢٧٥/١
(٧) شرح المفصل: ٥٩/٣
(٨) السابق: نفسه.
(٩) الظواهر النحوية في شعر ابن زيدون: ٨٧، ٨٨ دكتوراه. ايمن محمود إبراهيم موسى- كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م

بما يعني".[1] بل إن ابن يعيش نفسه جعل حذف المنعوت في الضرورة متوقفاً على ظهور أمره وقوة الدلالة عليه، إذ يقول: ".. إلا أنهم حذفوه إذ ظهر أمره وقويت الدلالة عليه إما بحال أو لفظ"،[2] والحال هو ما يعرف بقرينة المقام، واللفظ هو ما يعرف بالقرائن اللفظية.[3] بالإضافة إلى كثرة الوارد المسموع من حذف الموصوف في الاستعمال القرآني وكلام العرب.[4] ومن ثم يجوز حذف المنعوت إذا وجد ما يدل عليه من القرائن، وإلى ذلك ذهب خالد الأزهري إذ يقول: "يجوز بكثرة حذف المنعوت إن علم".[5]

واشترط النحاة لحذف المنعوت أن يكون النعت أحد أمرين:[6]

الأول: أن يكون النعت صالحاً لمباشرة العامل نحو قوله تعالى: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ﴾ [سبأ/١١] أي: دروعاً سابغات، وقوله: ﴿ فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلاً وَلْيَبْكُواْ كَثِيرًا ﴾ [التوبة/٨٢] أي: ضحكاً قليلاً، وبكاءً كثيراً. وقوله: ﴿وعندهم قاصرات الطرف﴾ [الصافات/٤٨] أي: حور قاصرات.

الثاني: أن يكون النعت بعض اسم مقدم مخفوض بـ "من" أو "في"، الأول كقولهم: "منا ظعن ومنا أقام"، أي: منا فريق ظعن، ومنا فريق أقام.[7] واختلف النحاة في المقدر مع هذه الجملة، فذهب البصريون إلى تقدير موصوف، أي: "فريق" أما الكوفيون فيقدرون موصولاً، أي: "الذي" أو "من" ويرى ابن هشام أن رأى أصحابه البصريين هو الأقيس؛ لأن اتصال الموصول بصلته أشد من اتصال الموصوف بصفته لتلازمهما.[8]

ولا يخفى دور التنغيم باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الموصوف المحذوف، وذلك مثل قول الراجز:[9]

* ترمي بكفي كان من أرمى البشر *

إذ يرى الدكتور أحمد كشك أن تنغيم جملة "كان من أرمى البشر" ، والضغط عليها يساويان قوله: "بكفي رجل كان من أرمى البشر".[10] ومن ثم فالتنغيم وسيلة ضمن وسائل كثيرة أخرى تميز المنعوت المحذوف.

---

(١) الكتاب: ٢/٣٤٥، ٣٤٦
(٢) شرح المفصل: ٥٩/٣
(٣) الضرورة الشعرية في النحو العربي : ٣٦٢
(٤) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٤٥٠/١٠- ٤٥٩
(٥) شرح التصريح: ١١٨/٢
(٦) الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميت بن زيد الأسدي: ١٧١ ماجستير. عصام عبد المنصف أبو زيد. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة- ٢٠٠٢م
(٧) حاشية الصبان: ١٠٢/٣
(٨) مغني اللبيب: ٧١٩/٢
(٩) شرح الأشموني: ١٠٣/٣، و المقرب: ٣٠٤
(١٠) من وظائف الصوت اللغوي: ٦٦

وحينما يلجأ الشاعر إلى حذف المنعوت فإن ذلك يكون لعلة فنية، وغاية إبداعية يرمي إليها. وقد تصرف محمود حسن إسماعيل في تراكيبه ببراعة فنية وجاء فيها حذف المنعوت في مواضع متعددة، وكذلك حذف المصدر المنعوت، ومنه قوله في قصيدة "في المحراب":(١)

أسري، ويسري الشوق بين جوانحي   كالنار في الذاوي من الأعشاب

أي: سريا كالنار. وقد ورد حذف المصدر منعوتاً في القرآن الكريم في مواضع كثيرة نحو قوله تعالى: ﴿ وَخُضْتُمْ كَالَّذِي خَاضُواْ ﴾ [التوبة/٦٩]، "فإن "الذي" ها هنا وصف لمصدر محذوف، تقديره: وخضتم كالخوض الذي خاضوه".(٢)

وقد أدى السياق دوراً هاماً في تعيين المنعوت المحذوف، وقد حقق هذا الحذف المعاني التالية:

١ – إلصاق النعت بالمنعوت.

ومن ذلك قوله في قصيدة "عروس النيل":(٣)

وشاعر العصر سباه الهوى   فناح نوح الأسود الناعق!

أي: نوح الغراب الأسود.

وكذلك قوله في قصيدة "على مذبح الحرية":(٤)

تنساب خاشعة، وتسرب عفة   كمطيب يمشي على عرفات

أي: حاج أو رجل مطيب. فحذف المنعوت في هذين الموضعين دل على عمق في اتصال النعت بالمنعوت، وأنه متأصل فيه لا يفارقه.(٥)

٢ – التركيز على النعت.

تحويل النعت إلى اسم بعد حذف المنعوت طريقة يستخدمها محمود حسن إسماعيل لإبراز ذلك الاسم. فقد أدرك إدراكا جيدا أن الانتباه يجذب حينما يرفع تحديد نعتي بسيط إلى مقام الاسم.(٦) ومن ذلك قوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":(٧)

وارث للمسكين عيشاً أسوداً   ران في كوخ حقير متداع

أي: الفلاح المسكين، ولكن الشاعر لم يهتم بذكر المنعوت؛ لأنه معلوم من السياق، وإنما أراد أن يصرف ذهن القارئ إلى هذا النعت الذي يدل على حال ذلك الفلاح البائس الذي رضي بالغبن الواقع عليه، وعجز عن التطلع إلى العدل والإنصاف.

---

(١) الاعمال الكاملة: ٤٣/١
(٢) امالي ابن الشجري: ٥٧/٣
(٣) الأعمال الكاملة: ٤٧/١
(٤) السابق: ٢٩٢/١
(٥) الظواهر النحوية في شعر ابن زيدون: ٩٢
(٦) اللغة في شعر أبي تمام: فهد عكام. مجلة عالم الفكر ص ٧٨ مجلد ٤ – الكويت ١٩٨٦م
(٧) الاعمال الكاملة: ٢٦/١

وكذلك قوله في قصيدة "الرداء الأبيض":[١]

توشحت في غفلة الحياء ... بأبيض يفنى على الضياء

أي: برداء أو وشاح أبيض، ولكنه أراد التركيز على النعت، فحذف المنعوت المعلوم من السياق، وصرف النعت الممنوع من الصرف (أبيض)؛ زيادة في التركيز عليه ولفت انتباه القارئ إليه.

٣- تضييق معنى المنعوت.

وذلك إذا كان المنعوت نعته كلمة (أخرى)، فيوحي بأن المنعوت ينحصر في شيء معين. ومن ذلك قوله في قصيدة "الوجه المسدود":[٢]

وحيرني وجه أطل .. فنظرة ... حياة، وأخرى أومأت بالمنية

أي: ونظرة أخرى.

٤- الإيجاز.

وذلك إذا ذكر دليل لفظي يدل على المنعوت المحذوف، نحو قول الشاعر في قصيدة "في المحراب":[٣]

أسرى، ويسري الشوق بين جوانحي ... كالنار في الذاوي من الأعشاب

أي: في العشب الذاوي، فحذف لدلالة اللاحق عليه.

٥- اليأس من ذكر المنعوت.

وذلك في قوله في قصيدة "الزلزال":[٤]

هات الشدائد للجريحة هاتها ... فالصبر في الأهوال دين أساتها
واحشد صروفك يا زمان فربما ... لهب العظائم شب من نكباتها

فحذف الشاعر المنعوت من البيت الأول، وتقدير الكلام: الأرض الجريحة أو الأمة، فيكون الغرض توسيع معنى المنعوت للتهويل. إلا أن نبرة اليأس غالبة على الأبيات؛ فالشاعر أمام هذا الزلزال العنيف لم يملك إلا إسلام نفسه إلى اليأس. يتضح ذلك من خلال الأمر والنداء، وهو نداء دال على الفزع الطاغي على إحساس الشاعر، فيستزيد من البلاء ويطلبه فيقول: "هات الشدائد"، ثم يعود فيقول: "هاتها"؛ ليثبت إيمانه بالصبر على هذا البلاء، وهذا

---

(١) الأعمال الكاملة: ١/١٠٧٨
(٢) السابق: ٢/١١٦٥
(٣) السابق: ١/٤٣
(٤) السابق: ٤/٢١٢٥

إيحاء؛ إذ قد يئس الشاعر أن يصرف عن إحساسه ما طغى به عليه هول ما سمع من صفة الزلزال.[1] هذه أهم المعاني التي حققها حذف المنعوت في شعر محمود حسن إسماعيل، وهي تؤكد الفاعلية القائمة بين النحو والمعنى في بناء الشاعر لشعره.

---

(١) الأدب في أسبوع: ٣٤٥ الأستاذ محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة- العدد ٣٣٩- القاهرة- السنة الثامنة- ٢١ ذو القعدة ١٣٥٨هـ-يناير ١٩٤٠م

حذف الرابـــط في جملة النـــعت

اشترط النحاة للنعت بالجملة أن تشمل على ضمير يربطها بالمنعوت، ولا يتحقق الربط في جملة النعت إلا بهذا الضمير، لذا قال الرضي: "إنما اشترط الضمير في الصفة والصلة ليحصل به ربط بين الموصوف وصفته، والموصول وصلته، فيحصل بذلك الربط اتصاف الموصوف والموصول بمضمون الصفة والصلة، فيحصل لهما بهذا الاتصاف تخصص أو تعرف، فلو قلت: "مررت برجل قام عمرو" لم يكن الرجل متصفاً بقيام عمرو بوجه، فلا يتخصص به، فإذا قلت: "قام عمرو في داره " صار الرجل متصفاً بقيام عمرو في داره".(١)

وعود الضمير من الروابط الهامة في الجملة، وذلك من خلال إحالته إلى عناصر سبق ذكرها في النص؛ لأن "وجود الجملة مستقلة داخل النص دون رابط يربطها بأخواتها من الجمل الأخرى أمر صعب تحققه؛ لأن الجملة ما هي إلا لبنة من لبنات بناء النص التي لا يمكن أن توجد منفصلة؛ لأنها جزء لا يتجزأ منه".(٢) ومن ثم فوجود الضمير في جملة النعت– سواء أكان ظاهراً أم مقدراً– يؤدي دوراً هاماً في تحقيق التماسك النصي. بالإضافة إلى أن الغرض من الربط به هو الاختصار وأمن اللبس بالتكرار وإعادة الذكر، ففي قولك: "هذا رجل قلبه رحيم"، تجد أن الهاء هي الضمير الذي ربط بين النعت الجملة، والمنعوت، والبنية المضمرة هنا هي: هذا رجل قلب الرجل رحيم. فوجود الضمير يشير إلى تعلق الجملة الثانية بصاحب الضمير، ولولا وجود الضمير لنشأ لبس في فهم أن "الرجل" في الجملة الثانية غير "الرجل" في الجملة الأولى.(٣)

وهذا الضمير يكون ظاهراً نحو قوله تعالى: ﴿حَتَّى تُنَزِّلَ عَلَيْنَا كِتَابًا نَّقْرَؤُهُ﴾ [الإسراء/٩٣]، أو مقدراً– كما أجاز النحاة– ويكون مرفوعاً كقول الشاعر:

إن يقتلوك فإن قتلك لم يكن ... عاراً عليك، ورب قتلٍ عار

أي: هو عار، أو منصوباً كقول جرير:

أبحت حمى تهامة بعد نجد ... وما شيء حميت بمستباح

أي: حميته، أو مجروراً نحو قوله تعالى: ﴿ وَاتَّقُواْ يَوْماً لاَّ تَجْزِي نَفْسٌ عَن نَّفْسٍ شَيْئاً وَلاَ يُقْبَلُ مِنْهَا شَفَاعَةٌ وَلاَ يُؤْخَذُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلاَ هُمْ يُنصَرُونَ﴾ [البقرة/٤٨] فإنه على تقدير "فيه" أربع مرات.(٤)

---

(١) شرح الكافية للرضي: ٣٢٤/٢

(٢) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: ١٦٥/١

(٣) نظام الارتباط والربط: ١٥٣

(٤) مغني اللبيب: ٥٧٨/٢، ٥٧٩، و أمالي ابن الشجري: ٧١/٢، ٧٢، و شرح الأبيات المشكلة الإعراب: ٣٨٨/٢

وقد ورد حذف الضمير الرابط في جملة النعت في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "من أغاني البائسين":[1]

كعبة للبر صيداء العلا ... جل من أنشا، وسوى، وبنى!

أي: جل من أنشأها، وسواها، وبناها.

وكذلك قوله في قصيدة "القيثارة الحزينة":[2]

أعمى رماه البين في دارةٍ ... لم يدر نحس الخطو من سعده!

أي: لم يدر فيها.

وكذلك قوله في قصيدة "العودة إلى الله":[3]

وإذا أهرب، كانت كل درب قد سلكت
وإذا أغفو، أراها كل حلم قد رأيت

أي: قد سلكته، وقد رأيته، فحذف الشاعر الضمير الرابط في جملة النعت في المواضع السابقة لوضوح المعنى دون حاجة إليه.

---

(١) الاعمال الكاملة: ٥٢٢/١
(٢) السابق: ٦٤/١
(٣) السابق: ١١٦٧/٢

اقتران جملة النـــعت بـــ "الواو"

ذكر الأشموني أن جملة النعت لا تقترن بـالواو بخـلاف الجملــة الحاليـــة.(١) ولكـن الزمخشري أجاز ذلك هو ومن تبعه محتجين بأن "الواو" الداخلة على الجملة الموصـوف بهـا هي لتأكيد لصوق الصفة بموصوفها، وتفيد أن اتصاف الموصوف بها أمر ثابت.(٢) وجعلوا من ذلك قوله تعالى: ﴿ وَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ ﴾ [البقرة/٢١٦]، وقوله تعـالى: ﴿ أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا ﴾ [البقرة/٢٥٩]، وقولــه: ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِـن قَرْيَةٍ إِلاَّ وَلَهَا كِتَابٌ مَّعْلُومٌ ﴾ [الحجر/٤] ويعضد وظيفة هذا النمط من "الواو" معنى السياق في الجملة، فذلك الفراء يذكر قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى وَالأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ ﴾ [هود/٢٤] فيجعل "الواو" السابقة لكلمة "الأصم" و "الواو" السابقة لكلمة "السميع" من نمط "واو" النعت بدليل السياق في عجز الآية ﴿ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً ﴾، فتحدث بالتثنية، ولو كـان جمعـاً على ما ذكر في الآية لكان السياق غير ذلك.(٣)

وقد وردت جملة النعت مقترنة بـــ "الواو" في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر مـن موضع. من ذلك قوله في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":(٤)

لفظ! وتحتشد القلوب لجرسه ويهلل الشاكي يهفو الآمل

فجاءت "الواو" قبل جملة النعت "تحتشد القلوب لجرسه"؛ لتؤكد التصاق النعت بمنعوتـــه؛ فـإذا تكلم الممدوح الذي يقصده الشاعر جذب إليه من حوله، وتوجهوا إليــه بقلـوبهم وعقـولهم مهللين وآملين.

وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا من العلم":(٥)

غنـاء .. وأشجى منـه مـا أنـت قـائلـه
وسحـر .. وأعتـى منـه مـا أنـت فـاعلـه

حيث اقترنت الجملتان النعتيتان بالواو الدالة على التصاق كل منهما بمنعوتهـا؛ حيـث يعبر الشاعر عن أثر الصيحة الحرة التي صاح بها الدكتور طه حسين وهي مقولته الشـهيرة: "العلم كالماء والهواء". فكان وقعها أشجى من الغناء وأعتى من السحر. وربما خلصت "الواو" هنا لمعنى العطف، وحينئذ تكون قد عطفت جملتين اسميتين.

---

(١) شرح الأشموني: ٩٣/٣، وانظر: المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٠٥/٢
(٢) مغني اللبيب: ٤٢٠/٢ وانظر: لغة الشعر عند المعري: ٦٥
(٣) واو الربط: وظائفها ودلالاتها. دراسة نصية في الفصحى المعاصرة: ١٦٥ د. محمد عبد الرحمن محمد الريحاني. سلسلة (علوم اللغة)- المجلد الأول- العدد الرابع ١٩٩٨م. وانظر: معاني القرآن للفراء: ٣٤٥/٢
(٤) الأعمال الكاملة: ٥١٤/١
(٥) السابق: ٢٠٤٥/٤

المبحث الثاني: عوارض التركيب العطفي.

أولاً: المطابقة.

اشترط النحاة لمطابقة المعطوف للمعطوف عليه أن يتحدا في المبنى والجهة والعلامة الإعرابية. أما المبني، فهو من حيث الاسمية والفعلية، بأن يعطف الاسم على الاسم، والفعل على الفعل، والجملة على الجملة. وأما الجهة، فيقصد بها اتحاد المعطوف مع المعطوف عليه في الزمن، وهو مما يشترط لعطف الفعل على الفعل، بأن يكون زمنهما معاً ماضياً، أو حالاً، أو مستقبلاً. وأما العلامة الإعرابية، فهي مطابقة المعطوف للمعطوف عليه في واحد من أوجه الإعراب؛ وذلك لأن العلامة الإعرابية هي أشهر ما تكون فيه المطابقة بين التابع والمتبوع.[١]

وقد تحققت هذه الشروط في شعر محمود حسن إسماعيل، باستثناء بعض العوارض التي طرأت على التركيب العطفي، ومنها:

عطف الفعل الماضي على الفعل المضارع، والعكس

أجاز النحاة عطف الفعل- وحده من غير مرفوعه – على فعل آخر عطف مفردات. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "هتك البراقع":[٢]

دعيه يسبح كما يشتهي،
فما عاد شيء يسمى إله،
سوى الله في ملكه ..
لا يرى، ولا يعبد الناس رباً سواه !!

أما إذا عطف الفعل مع مرفوعه على فعل آخر مع مرفوعه فهو من قبيل عطف الجمل.[٣] واشترط النحاة في عطف الفعل على الفعل أن يتحدا في الزمان[٤] – أي في المضي أو الحال أو الاستقبال سواء أكانا متحدين في النوع- بأن كانا ماضيين أو مضارعين[٥]- أم مختلفين فيه. فمثال اتحادهما زماناً ونوعاً قوله تعالى: ﴿ وَإِن تُؤْمِنُوا وَتَتَّقُوا يُؤْتِكُمْ أُجُورَكُمْ ﴾ [محمد/٣٦] ومثال اتحادهما زماناً مع اختلافهما نوعاً، قوله تعالى: ﴿ يَقْدُمُ قَوْمَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢١٣
(٢) الأعمال الكاملة: ١٨١٥/٤
(٣) النحو الوافي: ٦٤١/٣
(٤) شرح الأشموني: ١٧٧/٣ وارتشاف الضرب: ٦٦٥/٢، و النحو الوافي: ٦٤٢/٣، ٦٤٣
(٥) هناك رأي يرى أن فعل الأمر لا يكون معطوفاً، ولا معطوفاً عليه؛ لأنه لا يفارق فاعله، ولا ينفصل أحدهما عن الآخر. إلا أن كلام الصبان يشعر بجواز ذلك. ولعل الرأي الأول هو الصواب. راجع: حاشية الصبان: ١٧٧/٣ و النحو الوافي: ٤٢/٣

﴿فَأَوْرَدَهُمُ النَّارَ ﴾ [هود/٩٨] فقوله: "أوردهم" معطوف على "يقدم" ؛ لأنه بمعنى يوردهم كما قال أبو البقاء،[١] فعطف الماضي على المضارع. ومنه قول الشاعر:

ولقد أمر على اللئيم يسبني   فمضيت ثمت قلت لا يعنيني

أي: مررت فمضيت.[٢]

ومثال عطف المضارع على الماضي قوله تعالى: ﴿ تَبَارَكَ الَّذِي إِن شَاء جَعَلَ لَكَ خَيْرًا مِّن ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَيَجْعَل لَّكَ قُصُورًا﴾ [الفرقان/١٠]، فالفعل "يجعل" مضارع مجزوم؛ لأنه معطوف على الفعل الماضي "جعل" المبني في محل جزم؛ لأنه جواب الشرط، وصح العطف لاتحاد زمانهما الذي يتحقق فيه المعنى، وهو الزمن المستقبل.[٣] وكذلك قوله تعالى: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَيَصُدُّونَ ﴾ [الحج/٢٥].

وإنما اشترط اتحاد الزمان في عطف الفعل على الفعل؛ لأن العطف نظير التثنية، فكما لا يجوز تثنية المختلفين لا يجوز عطف المختلفين في الزمان، قال أبو حيان: "وهذا من حمل الأصل على الفرع؛ لأن العطف أصل التثنية".[٤]

وقد ورد عطف الفعل الماضي على الفعل المضارع وكذلك العكس في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. فمن عطف الماضي على المضارع قوله في قصيدة "هدير البرزخ":[٥]

أغني! وغنى ربابي وطار ..
وغنت سمائي لأضوائكم!

أي: غنيت، وغنى ربابي.

وكذلك قوله في قصيدة "صلاة الله":[٦]

أصلي عليك.. وصلى وسلم نور الإله
وصلت عليك جميع الحياه

أي: أصلي عليك ويصلي ويسلم نور الإله؛ حيث جاء القرآن معبراً عن الصلاة على النبي- صلى الله عليه وسلم- بالفعل المضارع الدال على الدوام والاستمرار، وذلك في قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ ﴾ [الأحزاب/٥٦]

---

(١) حاشية الصبان: ١٧٧/٣
(٢) ارتشاف الضرب: ٦٦٥/٢
(٣) النحو الوافي: ٦٤٣/٣
(٤) الاقتراح في علم أصول النحو:٧٧
(٥) الأعمال الكاملة: ١٦٢٨/٣
(٦) السابق: ١٧٧١/٤

ومن عطف الفعل المضارع على الفعل الماضي في شعر الشاعر قوله في قصيدة "اللاجئون":[١]

وطيف عرجون شيخ في تهاربه   مع العصا كان شيخاً، ثم يندثر

أي: كان شيخاً ثم اندثر.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "موسيقا من لحظة الوداع":[٢]

... وشق النعي عذاب السكون،
وعاصفة دمدمت بالجنون !!
وتصرخ .. لا .. لن يكون !!

أي: دمدمت بالجنون وصرخت. فعطف الشاعر الفعل المضارع على الفعل الماضي لما كان في معناه، أو بعبارة أخرى لاتحاد جنس الأول والثاني بالتأويل. وهو مما يجوز في الشعر والنثر على حدّ سواء.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٤٣٨/٣

(٢) السابق: ٢٠٣٨/٤

عطف الخبر على الإنشاء , والعكس.

في عطف الخبر على الإنشاء وعكسه خلاف بين النحاة والبيانيين، فمنعه البيانيون وابن مالك، وابن عصفور. وأجازه "الصفار" وجماعة مستدلين بقوله تعالى: ﴿ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ وَبَشِّرِ الَّذِين آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ ﴾ [البقرة/٢٥]، فقد عطفت جملة "وبشر..." الأمرية على جملة "أعدت..." الخبرية. وقال أبو حيان: "وأجاز سيبويه: "جاءني زيد ومن عمرو العاقلان" على أن يكون "العاقلان" خبراً لمحذوف".(١) ويؤيد ذلك قول الشاعر:

وإن شفائي عبرة مهراقة   وهل عند رسم دارسٍ من معول؟

وقول الآخر:(٢)

تناغي غزالاً عند باب ابن عامر   وكحل أماقيك الحسان بإثمد

وقد أول المانعون هذه الشواهد، فقالوا: إن "بشر" في آية البقرة معطوفة على جملة أمرية قبلها وهي قوله تعالى: "فاتقوا ..."، و"هل" في البيت نافية بمعنى "ليس"، و"كحل" يتوقف على النظر فيما قبله من الأبيات، وقد يكون معطوفاً على أمر مقدر يدل عليه المعنى، أي فافعل كذا وكحل.(٣)

معنى ما سبق أن البيانيين يحولون الكلام إما إلى جملتين إنشائيتين، أو إلى جملتين خبريتين. وقيل: مَنْعُ البيانيين إنما هو في الجمل التي لا محل لها من الإعراب، وأما الجمل التي لها محل فيجوز فيها اتفاقاً نحو قولك: "زيد أبوه صالح وما أفسقه!"، فقد عطفت جملة التعجب الإنشائية على جملة "أبوه صالح" الخبرية الواقعة خبراً للمبتدأ قبلها. وكل منهما ذات محل إعرابي، فالخبرية موضعها الرفع؛ لأنها خبر، والإنشائية موضعها الرفع لعطفها على سابقتها. ومثله قوله تعالى: ﴿وَقَالُواْ حَسْبُنَا اللّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ﴾ [آل عمران/ ١٧٣] إذا اعتبرت جملة المدح من مقول القول أيضاً. والعلة في ذلك أن الجملة التي لها محل واقعة موقع المفردات، فليست النسب بين أجزائها مقصودة بالذات، فلا التفات إلى اختلاف تلك النسب بالخبرية والإنشائية.(٤) وهذا ما ذهب إليه بعض الباحثين.(٥)

وقد ورد عطف الخبر على الإنشاء وكذلك الإنشاء على الخبر في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع.

---

(١) شرح الأشموني: ١٨٠/٣

(٢) السابق: ١٨١/٣، و مغني اللبيب: ٥٥٥/٢ـ ٥٥٦

(٣) مغني اللبيب: ٥٥٧/٢، ٥٥٨، و حاشية الصبان: ١٨٠/٣، و التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢٦٥

(٤) حاشية الصبان: ١٨٠/٣

(٥) الأساليب الإنشائية: ١١٩، ١٢٠

فمن الأول قوله في قصيدة "الانتظار":[١]

انتظرني هنا .. وطال انتظاري وهي في أعيني التفات وذعر

فعطف الشاعر الجملة الخبرية "طال انتظاري" على الجملة الإنشائية "انتظرني". وربما كان المعطوف عليه هنا محذوفاً والتقدير: فانتظرت وطال انتظاري، وإن كان كذلك فقد خرج البيت عما نحن بصدده. وهنا تتعدد الاحتمالات النحوية التي تفتح الباب أمام أساليب متنوعة.[٢]

ومنه كذلك قوله في قصيدة "النيل":[٣]

يا ليتني موجة .. وأحكي إلى لياليك ما شجاني

فعطف الجملة الخبرية "أحكي..." على الجملة الإنشائية "يا ليتني موجة".

ومن عطف الإنشاء على الخبر قوله في قصيدة "الأرض":[٤]

أرضي .. وما أقدسها حياه
ترابها حياه
وماؤها حياه.. وعشبها حياه

فعطف الجملة التعجبية الإنشائية (ما أقدسها حياة) على الجملة الخبرية التي حذف منها المسند إليه، والتقدير: "هذه أرضي". وذلك لأنه أراد أن ينبه القارئ من خلال هذه المخالفة إلى قدسية الحياة على سطح الأرض العربية، وقد دل على هذا التوضيح إضافة كلمة (أرض) إلى "ياء المتكلم" في مطلع الأبيات.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الكلمة":[٥]

كلمة .. للصفاء فيها بساتين، وللعطر جنة لا تزول
تخطف القلب بالعبير..، ويا ليت شذاها في كل قلب يجول

فعطف الجملة الإنشائية (يا ليت شذاها) على الجملة الخبرية (تخطف القلب). ولم تأت هذه المخالفة لغير ما غاية، فالشاعر هنا يتمنى أن يعم الصفاء قلوب الناس جميعاً، فعبر عن ذلك بـ "ليت" ووراء "ليت" في أكثر مواقعها ظمأ لا يروى، فهي تصف آمالاً حبيسة ورغائب لا سبيل إلى تحقيقها، ولو كانت هذه الرغائب ممكنة فإنها عند الشاعر وفي حس نفسه مما يبعد تحقيقها. بل إن إيغال الرغائب في البعد مما يزيد النفس بها تحرقاً واستعاراً، وأن ذلك كله يزيد الشعر توهجاً ونفاذاً.[٦] ومن ثم نرى الشاعر يستزيد من تنبيه القارئ ولفت ذهنه من خلال هذا الإنشاء وعطفه على الخبر بزيادة "يا" قبل "ليت" وهذا شأن الشعراء إذا أرادوا مزيداً من التنبيه واللفت قدموا على "ليت" "ألا" أو "يا"، فيقولون: "ألا ليت"، أو "يا ليت".[٧]

---

(١) الأعمال الكاملة: ٧١٠/١
(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية: ٢٥٠
(٣) الأعمال الكاملة: ٧٣١/١
(٤) السابق: ١٨٥٧/٤
(٥) السابق: ١٩٢٦/٤
(٦) دلالات التراكيب. دراسة بلاغية: ٢٠٣
(٧) السابق: ٢٠٠

عطـــف الجمـــل

أدرك المتقدمون دور العطف في تماسك النص والربط بين عناصره؛ وذلك لأن وظيفــة العطف هي وصل الكلام بعضه ببعض، والإشراك بين المعطوف والمعطوف عليــه.[1] و ربــط المتقدمون ذلك بالغرض من عطف الجمل، قال ابن يعيش: "والغرض من عطف الجمــل ربــط بعضها ببعض والإيذان بأن المتكلم لم يرد قطع الجملة الثانية من الأولى والأخــذ فــي جملــة أخرى ليست من الأولى في شيء".[2]

واختلف النحاة في عطف الجمل، فمنهم من ذهب إلى أنها لا تعطف بعضها على بعــض إلا بشرطين:[3] أحدهما، الاتفاق في المعنى، والثاني، الاتفاق في اللفظ. وإلى هذا ذهــب ابــن الطراوة.

ومنهم من ذهب إلى أن عطف الجمل إنما يكون بشرط واحد، وهو الاتفاق في المعنـــى، وأما الاتفاق في اللفظ فشرط مستحسن، وليس بلازم، وعلى هذا أكثر النحويين، وظاهر كــلام سيبويه.

ومنهم من ذهب إلى أن عطف الجمل بعضها على بعض يكــون مطلقـــاً، وإنمـــا هــذان الشرطان من الشروط المستحسنة، وليسا من الشروط اللازمة.[4]

عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية, والعكس.

في عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية وبالعكس ثلاثة أقوال:

أحدها: الجواز مطلقاً- أي بـــ "الواو" وغيرها- وهو المفهوم من قول النحـــويين فـــي بـــاب الاشتغال في نحو: "قام زيد وعمراً أكرمته": إن نصب "عمـــرو" أرجـــح؛ لأن تناســـب الجملتين أولى من تخالفهما.[5]

الثاني: المنع مطلقاً. حكي عن ابن جني أنه قال في قول الشاعر:

عـاضـهـــا الله غلامـاً بعـد مـــا   شـابـت الأصـداغ والـضـرس نقـد

---

(١) علم اللغة النصي: ٢٥١/١

(٢) شرح المفصل: ٧٥/٣

(٣) البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٨٠٦/٢

(٤) السابق: ٨٠٧/٢

(٥) حاشية الصبان: ١٨١/٣

:"إن الضرس فاعل بمحذوف يفسره المذكور، وليس بمبتدأ، ويلزمه إيجاب النصب في مثال الاشتغال السابق".(١)

والثالث: لأبي علي، أنه يجوز في "الواو" فقط ؛ لأصالة الواو في العطف، وبنى عليه منع كون "الفاء" في "خرجت فإذا الأسد حاضر" عاطفة. وأضعف الثلاثة القول الثاني.(٢)

واستدل المجوزون بقوله تعالى: ﴿ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ فَزَادَهُمُ اللّهُ مَرَضاً وَلَهُم عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ [البقرة/١٠] فهذه اسمية معطوفة على فعلية، وقوله تعالى: ﴿ فَمِنْهُم مَّنْ آمَنَ بِهِ وَمِنْهُم مَّن صَدَّ عَنْهُ وَكَفَى بِجَهَنَّمَ سَعِيرًا﴾ [النساء/٥٥].

وقد ورد عطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية، وكذلك العكس في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. فمن الأول قوله في قصيدة "من معبد الشمس":(٣)

ازدحم النور على بابك ..
والفجر أطل بأعتابك ..

وقوله في قصيدة "هدير البرزخ":(٤)

أصيحوا .. وهذا أوان النفير
فإما نكون .. وإما نهون!

وهنا يرى الشاعر أبناء الأمة في تنافر دائم ؛ فلم يتحدوا إلا ليتفرقوا، فأراد أن يوقظهم من سباتهم العميق، ويستنهض نوامهم في زمن لا بد فيه من التحفز والوثوب، ويحذرهم من غفلتهم التي ستقضي عليهم وتجعلهم في هوان. ويعبر عن ذلك بالتركيب العطفي. فتأتي الجملتان المتعاطفتان- (أصيحوا)، و(هذا أو النفير) - مخترقتين لوحدة (الاسمية والفعلية) وكذلك وحدة (الإنشاء والخبر)، "وهو خرق مبرر دلالياً برؤية المبدع لعالمه الذي لم يعد يعرف التناسق والانسجام بل يعرف التنافر الذي يئول إلى نوع من السبك"(٥) الذي تتحد فيه الاسمية بالفعلية، وكذلك الإنشاء بالخبر، فيتفجر المعنى بهذا الاختراق الذي يبلغ الشاعر به أقصى درجات جذب القارئ ولفت انتباهه إلى المعنى المقصود. بالإضافة إلى تنغيم الجملة الاسمية التقريرية المعطوفة والضغط عليها ضغطاً يزيد المعنى توضيحاً وتأكيداً.

ومن عطف الجملة الفعلية على الجملة الاسمية قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "راية الوحدة":(٦)

---

(١) مغني اللبيب: ٢/٥٥٨، ٥٥٩
(٢) السابق: نفسه ـ و شرح الأشموني: ٣/١٨١ و الاشباه والنظائر: ٢/١١٤، ١١٥
(٣) الأعمال الكاملة: ٢/١١٤٧
(٤) السابق: ٣/١٦٤٣
(٥) مناورات الشعرية: ١٣
(٦) الأعمال الكاملة: ٢/١٠٣٦

أنا بنت "الوليد"! بنت "صلاح الدين"! بنت الملاحم الخالدات
البطولات نورت بين كفي وشع الضياء من عتباتي

فعطف الشاعر الجملة الفعلية (شع الضياء) على الجملة الاسمية (البطولات نورت).

وقوله في قصيدة "اللاجئون":[1]

يا من لقوم على الأوحال ينهشهم — غول الشتاء بريح فجرها عكر
ملعونة اللمس من مسته راحتها — عضته أفعى سرى من نابها الخطر
إن لم تذقه الردى هوناً .. فرحمتها — أن تبذر السل فيه ثم تنحسر

عطف الشاعر الجملة الفعلية (تنحسر) على الجملة الاسمية (رحمتها أن تبذر السل).

ومن الممكن أن يكون العطف هنا من قبيل عطف الجمل على المفردات، بأن يكون الشاعر قد عطف الجملة الفعلية (تنحسر) على المصدر المؤول من (أن تبذر)؛ إذ المعنى أن انحسارها لا يكون إلا بعد بذرها السل بفترة دل عليها حرف العطف "ثم". وقد ورد ذلك في القرآن الكريم نحو قوله تعالى: ﴿ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ ﴾ [الملك/١٩] أي: يصففن ويقبضن،[2] أو صافات وقابضات.[3]

(١) الأعمال الكاملة: ١٣٤٧/٣

(٢) شرح الكافية للرضي: ٣٧٤/٢

(٣) شرح الأشموني: ١٧٨/٣، و حاشية الصبان: ١٧٨/٣

ثانيــاً: التضـــــام.

(أ)- سياق الفصل والترتيب.

تصرف محمود حسن إسماعيل في بناء التركيب العطفي تصرفاً يخـدم رؤيتـه الفنيـة الخاصة، ففصل بين المتعاطفين، وقدم وأخر في عناصر التركيب، وحذف وزاد حين وجد ذلـك كله مطلباً ضرورياً للمعنى المقصود. ومن ذلك ما يلي:

الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه

اتضح من تعريف القدماء للعطف أن هناك تلازماً وترابطاً بين المعطـوف والمعطـوف عليه. وعلى الرغم من هذا التلازم فإن النحاة أجازوا الفصل بينهما بما ليس بأجنبي فتقـول: "قام زيد اليوم وعمرو" فتفصل بين "زيد"، و "عمرو" بالظرف؛ لأنه ليس بأجنبي من الكـلام.(١) ومن ذلك قول لبيد:

فصلقـنـا فـي مــراد صلـقــة   وصـــــداء ألحقـتـهم بـالثـلـل

يريد: فصلقنا في مراد وصداء صلقة. ومنه قول البعيث:

وجدت أبـاهـا راضيـاً بي وأمـهـا   فأعطيت فيها الحكم حتى حويتهـا

يريد: وجدت أباها وأمها.(٢) ومنه قوله تعالى: ﴿ وَلَوْلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِن رَّبِّكَ لَكَـانَ لِزَامًـا وَأَجَلٌ مُسَمًّى﴾ [طه/١٢٩] حيث أشار الفراء إلى أن التقدير: "ولولا كلمة وأجل مسمى لكـان لزاماً"(٣)، كما ذهب الزمخشري إلى أن "وأجل مسمى" لا يخلو من أن يكون معطوفاً على "كلمة" أو على الضمير.(٤)

وكان للفصل بين المتعاطفين في شعر محمود حسن إسماعيل صور كثيـرة دلـت علـى معان متعددة. ففصل بينهما بالمفرد، وبالجملة، وبشبه الجملة.

فمن الفصل بين المتعاطفين بالمفرد قوله في قصيدة "صرخ القيد":(٥)

دس أسـرار قلبـه، وحكـاهـا للشـواديـف الربـى والطـيور

أي: حكاها الربى للشواديف والطيور.

---

(١) شرح جمل الزجاجي لابن عصفور: ٢٢٤/١

(٢) ضرائر الشعر: ٢٠٦ وانظر: شرح جمل الزجاجي لابن عصفور: ٢٢٤/١، و ارتشاف الضرب: ٢٤٣٠/٥

(٣) معاني القرآن للفراء: ١٩٥/٢

(٤) الكشاف: ٥٥٨/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٩١٢/٢

وقد فصل بينهما بالجملة، وقد دل الفصل على التخصيص نحو قوله في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":(١)

فاليائسون مضى يكفكف بؤسهم   أمل يهلل بينهم وتفاؤل

كما دل الفصل بالجملة الفعلية على التأكيد وذلك كما في قوله في قصيدة "شاطئ التوبة":(٢)

وصرت بعض صلاة   تضم بعض الخطايا
وتوبة في خطاها   تمشي الذنوب عرايا

وفصل كذلك بالمنادي الذي حذفت منه الأداة كما في قوله في قصيدة "الحياة":(٣)

.. فسيرى حياتي وغني
وسلي الأسى بالتمني

وفصل الشاعر بين المتعاطفين بشبه الجملة. ودل الفصل من خلاله على معان منها:

- بيان السبب.

ومنه قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":(٤)

والناس من نزق الفوضى وظلمتها   ما جوا من الجهل كالقطعان، واضطربوا

- الاختصاص.

كما في قوله في قصيدة "ربى الفيحاء":(٥)

لا تسل عنا، ولا كيف لقانا   واسأل التاريخ عنا والزمانا

- التركيز على المكان.

مثل قوله في قصيدة "سجدت لهيبته الرياح":(٦)

والريح أنسام هناك شذية   والصمت أعياد هنا ومحافل

- الشمول.

مثل قوله في قصيدة "وقالت حبة الرمل":(٧)

وترجعه إلى التشريد في الآفاق، والذل الذي يلقاه!!

وبذلك جاء الفصل في شعر محمود حسن إسماعيل وفقا لما يقتضيه المعنى وإنتاج الدلالة.

---

(١) الاعمال الكاملة: ٥١٩/١
(٢) السابق: ١١٧٥/٢
(٣) السابق: ١٨٥٥/٤
(٤) السابق: ٩٠٢/٢
(٥) السابق: ١٠٧٣/٢
(٦) السابق: ٥١٨/١
(٧) السابق: ١٤١٤/٣

الاعتــراض بين أجزاء التركيـــب العطفي

يأتي الاعتراض بهدف التركيز على شيء معين، ويرى بعض الباحثين أنه "وسيلة إلى ربط الجملة اللاحقة بالجملة السابقة، متطورة عن الجوار، وأقوى منه ربطاً لهما أيضاً؛ فهي تتقدم بالجملة اللاحقة لتوقعها بين أجزاء السابقة، فتفصل بين ما يجب وصله من الجملة السابقة، وتفصل السابقة بين اللاحقة التي اعترضت بين أجزائها وبين الجمل الأخرى ..، فكأن الاعتراض وسيلة إلى إذابة جملتين بعضهما في بعض على الحقيقة".(١)

ومن مظاهر الاعتراض بين أجزاء التركيب العطفي في شعر محمود حسن إسماعيل ما يلي:

- الاعتراض بالمعطـوف بين أجزاء المعطوف عليه.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "في عام النكبة":(٢)

وكيف.. وضاقت الدنيا عليهم   بنوا للتيه أروقة فساحا!؟

لأن الشاعر هنا في حالة سخط شديد لما أصاب مصر في عام النكبة، وحملة سخطه الشديد على الأعداء على أن اعترض بالمعطوف بين أجزاء المعطوف عليه؛ تقديماً لصفة القدح. وتقدير الكلام: وكيف بنوا للتية أروقة فساحاً وضاقت الدنيا عليهم!؟

- الاعتراض بين العاطـف والمعطـوف.

ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الإصرار":(٣)

خضوع ورفض ويـامـا صـلاة،
تـغنـي بها حيـــرة الفـاسقيـن

فاعترض بين حرف العطف والمعطوف بكلمة "يا ما ". وهي كلمة مصرية بمعنى كثير، مكونة من "يا" مع "ما" التعجبية في مثل التركيب الفصيح "يا ما أكثره!" ويبدو أن كلمة "أكثره" سقطت من كثرة الاستعمال واكتسبت "يا ما" معناها. وهي من الظواهر اللغوية الحديثة التي تشيع الآن في اللهجات العربية.(٤)

واعترض الشاعر هنا بهذا التركيب ليظهر تعجبه الشديد من كثرة الصلاة التي يتراءى بها الفاسقون ويغنون بها حيرتهم، وتقدير الكلام: خضوع ورفض وصلاة يا ما أكثرها!

---

(١) علاقة عروض الشعر ببنانه النحوي: ١٠١ د. محمد جمال صقر.
(٢) الأعمال الكاملة: ١٤٤٩/٣
(٣) السابق: ٢٠٢٣/٤
(٤) لغتنا الجميلة: ١١٠ فاروق شوشه.

القلـــب في التركيــب العطفي.

إن الحرية التي منحت للشاعر جعلته يتصرف في تراكيبه كيف يشاء، بأن يجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر، والآخر مكانه.(١) وهذا ما يسمى بقلب التركيب. بيد أن هذا التصرف مشروط بأمن اللبس وانفهام المعنى.

ويشرح السيرافي هذه الظاهرة قائلاً: "اعلم أن الشاعر قد يضطر حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه، فيزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره، ويعكس الإعراب، فيجعل الفاعل مفعولاً، والمفعول فاعلاً، وأكثر ذلك فيما لا يشكل معناه. فمن ذلك قول الأخطل:

أما كليب بن يربوع فليس لها ... عند المفاخر إيراد ولا صدرُ
مثل القنافذ هداجون قد بلغت ... نجران أو بلغت سوآتهم هجرُ

أراد: بلغت نجران سوآتهم أو هجر، وذلك وجه الكلام؛ لأن السوآت تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر، والبلدان لا ينتقلن، وإنما يبلغن، ولا يبلغن ...".(٢)

ويتضح من قول السيرافي: "وأكثر ذلك فيما لا يشكل معناه" أن القلب مشروط بأن يكون المعنى مفهوماً، واللبس مأموناً؛ كي تتضح العلاقات الحقيقية بين الكلمات، ويفهم المراد الأصلي من التعبير.(٣)

واختلف النحويون والبيانيون حول القلب. أما النحويون، فمنهم من جعل القلب من سنن العرب وفنون كلامهم،(٤) وقالوا: إن أكثر وقوعه في الشعر، وهذا لا يمنع جوازه في الكلام، واحتجوا بقوله تعالى: ﴿ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ ﴾ [القصص/٧٦] والمفاتح لا تنهض بالعصبة متثاقلة، بل العصبة هي التي تنهض بها متثاقلة. وكذلك قولهم: "أدخلت القلنسوة في رأسي، والخاتم في إصبعي"، كما قال الشاعر:

ترى الثور فيها مدخل الظل رأسه ... وسائره باد إلى الشمس أجمع

وإنما يدخل الرأس في القلنسوة، والإصبع في الخاتم، ورأس الثور في الظل.(٥) وقد سمع من كلامهم أيضاً: "خرق الثوب المسمار"، فاعتمدوا على القرينة المعنوية وهي (الإسناد) وأهملوا الحركة، إذ لا يصح أن يسند الخرق إلى الثوب، وإنما يسند إلى المسمار، فعلم أيهما فاعل وأيهما مفعول".(٦)

---

(١) الضرائر للألوسي: ٢٠٩
(٢) ضرورة الشعر للسيرافي: ١٧٣
(٣) شعر أبي تمام. دراسة نحوية: ١٨٥ د. شعبان صلاح.
(٤) مغني اللبيب: ٦٩٥/٢، و الصاحبي: ١٧٢
(٥) ضرورة الشعر: ١٧٧
(٦) اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٣٤

ومن النحاة من جعل القلب مقصوراً على الضرورة، ولا يقع منه شيء في الكلام العادي، بل زاد المرزباني على ذلك وجعله من عيوب الشعر إذ يقول: "من عيوب الشعر المقلوب، وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر على خلاف ما قصده".(١)

وأما البيانيون، فاختلفوا في كونه مقبولاً في الكلام الفصيح، ولهم فيه ثلاثة أقوال:(٢)

الأول: أنه جائز مقبول مطلقاً، وممن قالوا بذلك السكاكي.

والثاني: أنه غير جائز ولا مقبول مطلقاً، وما وقع من ذلك في شعر الشعراء فهو من أخطائهم.

والثالث: أنه إذا كان القلب قد تضمن اعتباراً لطيفاً فهو جائز مقبول، وإلا، فهو مردود على أصحابه.

وأرى أن الصواب هو جواز القلب في الكلام والشعر على حد سواء؛ وذلك لوروده في القرآن الكريم، وكثرة مجيئه في كلام العرب الفصحاء، ولكن بشرط أمن اللبس ووضوح المعنى.

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في قوله في قصيدة "عارية ستانلي باي":(٣)

من علم البحر لجاج الهوى ... وأترع الحب بشطآنه؟

يريد: وأترع شطآنه بالحب؛ لأن الشطآن هي التي أترعت بالحب، لا العكس. ومن ثم أدى القلب إلى إثارة ذهن القارئ بما لا عهد له به. ومثله قوله- في غير التركيب العطفي – في قصيدة "الذهول":(٤)

الوجه ساج كصلاة الغدير
... بين الطيور!

يريد: صلاة الطيور للغدير وهي تحسو الماء منه، وهذا هو المعنى السطحي، ولكن المعنى العميق الدقيق هو أن الغدير في سجوه وهدوئه يؤدي صلاة روحية عميقة، والطيور حواليه ترشف منه ساعة صلاته وذهوله؛ فالشاعر ينظر إلى حركة الطيور الآلية عندما ترشف الماء من الغدير على أنها صلاة. والواقع أن الصلاة لا تصدق من الظامئ المنهوم المشغول بحسو الماء من الغدير، ولكنها تصدق كل الصدق من الغدير الساجي الهادئ المعطي ماءه للطيور الظماء.(٥)

---

(١) الموشح للمرزباني: ١٢٨

(٢) الضرائر اللغوية في الشعر الجاهلي: ٣٧١، ٣٧٢ د. عبد العال شاهين، وانظر: الإنصاف: ٣٧٣/١

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٦٥/١

(٤) السابق: ٢٥٤/١

(٥) نقد ديوان "هكذا أغني": بقلم الأديب مختار الوكيل صـ ١٣٩٨ مجلة الرسالة- العدد ٢٦١- القاهرة- الاثنين ٦ جمادي الأول ١٣٥٧هـ ٤ يولية ١٩٣٨م السنة السادسة.

(ب)- سياق الحذف والزيادة.

سبق الحديث عن الحذف والزيادة ودورهما في تغيير صورة التركيب، وفي توجيه الكلمات التي نقرؤها وتحديد مسارها. وفيما يلي تفصيل ذلك في التركيب العطفي.

حـــذف حـــرف العطف

الأصل في وضع الحرف أن يدل على معنى وذلك من خلال الكلام الذي يتوسطه هذا الحرف أو يتصل به. ولما كان العطف معنى من المعاني كان الطريق إلى أدائه استعمال أدوات خاصة تعين على فهم المعنى، وتحمل هذه الأدوات في طياتها تلخيصاً لأسلوب الجملة.[١] وقد تحمله إيجابياً بوجودها- نحو قولك: "قام زيد وعمرو"، فقد نابت الواو عن "أعطف"- أو سلبياً بعدمها، وذلك حين تقوم القرينة على المعنى المراد مع حذف الأداة.[٢]

واختلف النحاة في حذف حرف العطف، فمنهم من أجازه في الشعر والنثر، ومنهم من منعه، ومنهم من جعله مقصوراً على الشعر[٣] حيث قال ابن هشام: "بابه الشعر".[٤]

أما المجيزون لهذه الظاهرة في الشعر والنثر فهم الفارسي، وابن عصفور، وابن مالك. واحتجوا بما ورد من ذلك في الشعر نحو قول الشاعر:

كيف أمسيت، كيف أصبحت مما   يزرع الود في فؤاد الكريم

يريد: وكيف أصبحت. كما احتجوا بما جاء في النثر مما حكاه أبو زيد: "أكلت خبزاً لحماً تمراً"، أراد: خبزاً ولحماً وتمراً، وبما حكاه أبو الحسن: "أعطه درهماً درهمين ثلاثة"[٥]، أراد: درهماً أو درهمين أو ثلاثة. وكذلك قول النبي- صلى الله عليه وسلم-: "تصدق رجل من ديناره من درهمه من صاع بره من صاع تمره".[٦] أي من ديناره إن كان ذا دنانير، ومن درهمه إن كان ذا دراهم، إلى آخره.[٧]

وأما المانعون لحذف حرف العطف سواء في الشعر أم في النثر، فاحتجوا بأن الحروف إنما وضعت للاختصار واختصار المختصر إجحاف به.[٨] وهذا هو رأي ابن جني وابن يعيش،

(١) الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميت بن زيد الأسدي: ١٣٩
(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ١٢٨
(٣) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ١١٦، ١١٧
(٤) مغني اللبيب: ٧٣٠/٢
(٥) ارتشاف الضرب: ٦٦١/٢، و حاشية الصبان: ١٧٢/٣، ١٧٣
(٦) مسند الإمام أحمد: ٣٥٩/٤ وذكره مسلم في كتاب (الزكاة) تحت رقم ١٦٩١
(٧) شفاء العليل في إيضاح التسهيل: ٧٩٥/٢
(٨) سر صناعة الإعراب: ٢٦٩/١، و شرح المفصل: ١١٦/٨

كما ذهب السهيلي إلى أن الحروف أدلة على معان في نفس المتكلم، فلو أضمرت لاحتاج المخاطب إلى وحي يسفر به عما في نفس مكلمه.[1]

ولكن المتتبع لآراء ابن جني يجد أنه قد أجاز حذف الحرف لوجود الدليل عليه، وقد نص على ذلك في كتابة المحتسب إذ يقول: "واختصار المختصر إجحاف به، إلا أنه إذا صح التوجه إليه جاز في بعض الأحوال حذفه لقوة الدلالة عليه".[2] وهذا قانون عام في الحذف يؤيده واقع اللغة التي تبيح الحذف عند وجود الدليل. وذهب الدكتور محمد حماسة إلى أن ما يراه المجيزون من حذف حرف العطف نثراً وشعراً، هو ما تدعو إليه الحاجة في الاستعمال اللغوي المعاصر، حيث يكثر حذف حرف العطف في الشعر و في القصة وفي بعض المقالات.[3] وهذا ما أراه لقوته، وتفسير ذلك أن لغة الشعر لغة انفعالية، لا يعبأ فيها الشاعر بالروابط والصلات المنطقية التي تربط الجمل والألفاظ بعضها إلى بعض، وأنه لكثرة تداعي معاني الشعر على الشاعر، فإنه لم يكن مهتماً إلا بالمعنى الذي يريد أن يوصله للمتلقي، فهو يعبر عما يريد بلغة انفعالية مضمونها وضوح المعنى لذهن المتلقي، وعدم اللبس فيه، فيسقط الشاعر حرف العطف، ويبقى العطف مفهوماً، وذلك اعتماداً على القرائن المختلفة الأخرى، التي لا يظهر المعنى أصلاً إلا بتضافرها،[4] أو على ما يسمى بالربط النفسي؛[5] حيث تتفجر اللغة تلقائياً من النفس تحت تأثير انفعال شديد، وفي هذه الحالة لا يعبأ الشاعر إلا بالألفاظ الهامة فيضعها في قمة كلامه.[6]

وحذف حرف العطف ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر محمود حسن إسماعيل، فقد ترددت فيما يقرب من إحدى وسبعين مرة. من ذلك قوله في قصيدة "الشك":[7]

حلفت لها بالحب، بالفن، بالهوى ... بماضي خطانا في ضفاف الجزيرة
بما حملتنا الريح تحت ظلالها ... من السحر لم يهدأ بنا أي لحظة!
بما كنت أسقيها وأشرب قبلها ... من الدمع والشعر الجريح المفتت!
بما أنا فيه من شقاء وغربة ... وما هي فيه من عذاب وحيرة!
بما تنقل الأيام عنا من الأسى ... وشجو الليالي والعهود العزيزة!
بفجر له مني ابتهالات عابد ... وليل له مني اضطرام السكينة!

يعبر الشاعر في هذا المشهد عن ذكريات حبه لمحبوبته، فقد استيقظت في أعماقه هذه الذكريات بعد انقطاع حبل الوصال بينهما، وراح يحلف لها بالحب والفن، ويذكرها بملاعبهما

---

(١) نتائج الفكر: ٢٠٧
(٢) المحتسب: ٥١/١
(٣) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ١١٧، و الضرورة الشعرية في النحو العربي: ٣٦١
(٤) علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي: ٢٦٦
(٥) الضرورة الشعرية في النحو العربي: ٥٨٦، و لغة الشعر: ٣٧٥
(٦) اللغة لفندريس: ١٩٤، ١٩٥
(٧) الأعمال الكاملة: ١/ ٦٩٩

وأوقات غرامهما وخطاهما على ضفاف الجزيرة. ويوحي هذا المشهد بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها بينهما، وذلك من خلال المفردات المستخدمة في هذا النص ؛ فجاءت معبرة عن المعنى بصيغة الماضي (حلفت، بماضي، حملتنا، كنت) ومن ثم جاءت المفردات والجمل- بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية بينها- تعكس تمزق الشاعر من هذا المصير الذي صار إليه بما فيه من شقاء وغربة، فبدت كأنها مبددة مفرقة لا رابط بينها، وبدا كل بيت كما لو كان مستقلاً، على حين أنه مترابط بما قبله ظاهرياً عن طريق تكرار "الباء" الجارة في صدر كل بيت، ودلالياً عن طريق إرادة حرف العطف لأن المعنى يقتضيه. وساعد كل ذلك على الإيحاء بتشتت خواطر الشاعر وهواجسه، وعدم ترابطها وتماسكها.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة " نفخة الصور"[١]

دمر القبر.. ازجر الموت..	اخرج عن سكون ينوح في ظلماتك
وتحرك! فإن ركبا من الغيلان	جوعان في حشا طرقاتك
دس في محجريه سبعين عاما	لمها من أساك .. من نكباتك
من دموع الجياع أهلك .. ممن	أنا منهم صريع تلك المفاتك
من حديد الفؤوس تضرب في الحقل	لتجري له ثمار نباتك
من جبين لديك خدشه الظلم	فأخفى الهوان في نظراتك
من خلاف يكاد أهلك في أضغانه	السود أن يروا من عداتك
من ضياع للحق حتى كأن	الحق وهم يمر في خلجاتك
من شعور بغير ربك حتى	حين تلقاه في غيابات ذاتك
من خنوع تنام في ذله اللذات	نشوى تشيع في رغباتك
من خضوع مملق حفرته	طعنات السنين فوق سماتك
كل هذا حصاد طاغين راحوا	يزرعون الخراب في غفلاتك

يبدو الشاعر هنا وقد أتعبه استنهاض أبناء أمته للوقوف أمام إفساد المغتصبين المحتلين للبلاد على غفلة منهم فلم يعد أمامه إلا أن يستنهض الأموات لعلهم ينفثون نفثة تحيي موات الأحياء. ويطالعنا الشاعر من أول بيت بقطع الروابط المنطقية للكلام، الممثلة في إسقاط حرف العطف، فتتتابع الأوامر موحية بالرغبة العارمة في سرعة تغيير الأوضاع المنحدرة. بالإضافة إلى قطع همزة الوصل في الفعلين (ازجر، اخرج) وما يتطلبه هذا القطع من وقفة تعد "سكتة مسموعة" تأتي للفت الأسماع وإثارة الاهتمام.[٢] فقد جثم المستعمر أكثر من سبعين عاماً جمع حصادها من أقوات الأهل بعد كدهم وإذلالهم. وراح الشاعر يفصل حصاد هذه الأعوام المديدة، فبدت بنية التعدد "وقد تلاحقت مفرداتها في تلاحم تعبيري بإسقاط حروف الربط، وكأن البنية اللغوية فيها ممتدة صوتيا، لا يستطيع المتلقي أن يلتقط أنفاسه وهو يتابعها إلا بالوقوف على

---

(١) الأعمال الكاملة: ٩٦٨/٢

(٢) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ٩١

نهايتها".[1] وجاء كل بيت كما لو كان منقطعاً عما قبله سطحيا، إلا أنه معطوف عليه في عمقه؛ لأن المعنى يقتضي ذلك. وقد أعاض الشاعر حذف العاطف في الأبيات بتكرار حرف الجر أول كل بيت مما ساعد في ازدياد تماسكها بالإضافة إلى نعت الاسم المجرور في كل بيت وامتداد الجملة به.

ويلاحظ كثرة هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل عند استطراده في التشبيهات وتكثيف الصورة. ومن ذلك قوله في قصيدة "أسرعي قبل أن تموت الأغاني":[2]

جاثم في التراب .. كالأمل الخا   ئب في خاطر ذبيح الشكاة!
كالشجى في اللهاة! كالهم في المهـ   ـجة! كالموت في ربيع الحياة!
كرمام القبور! كالبيدر المهـ   ـجور! كالرجس في جنوب العصاة!
كحفيف الظلام في أذن الغا   ب كإثم يطيف عند الصلاة!
كورود الخريف ماتت على الأيـ   ـك ومات الشذى على الورقات !
كرفات الأحلام في عالم النسـ   ـيان ضاعت بظله أمنياتي !
كأنين الغريب في وحشة الليـ   ـل ! كلطم النوادب الثاكلات!
كفحيح يرق سم المنايا   نفخته الحيات في الكسرات!
كنشيج الأيتام ملوا من الدمـ   ـع وملوا برعشة الآهات !
كخيال الندمان ! كالنغم الحيـ   ـران دست رنينه أبياتي!
كدخان الأكواخ تنفخه الريـ   ـح فيفنى في ظلمة الأمسيات!
كحنوط الأكفان في جدث زفت   عليه نوائح السافيات!
كجبين المشنوق خط عليه الـ   ـموت أسطار عمره النحسات!

وتتوالى هذه التشبيهات على مدار ثلاثة عشر بيتاً مصورة حال الشاعر بعد ما غابت عنه محبوبته سجينة القصر. وجاءت هذه التشبيهات متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة، مرئياً كورود الخريف، أو مسموعاً كأنين الغريب، أو مشموماً كرمام القبور، أو ملموساً كجبين المشنوق، أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام، أو مستمدة من عالم التجريد[3] كالموت والرجس والإثم، فجاءت كل هذه الصور معبرة عن كثرة تداعي معاني الشعر على الشاعر. ويلاحظ فيها سرعة الأداء، وسرعة الوقع النغمي، فتبدو كما لو كانت جملة واحدة منقطعة الروابط والصلات يطول فيها نفس الشاعر منفعلاً بما فيها من معان.

كما كثرت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل خاصة عندما تكون المتعاطفات أفعالاً مضارعة، ويكون الفعل في أول البيت، ومن ذلك قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":[4]

..أرفض أن أتوهم نعش خيال،

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٣٥٢
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٢٧/١
(٣) في قضايا الشعر ونقده: ١٩١
(٤) الأعمال الكاملة: ١٤٨٧/٣

..عبرت فيـــه!
..أرفض.. حتى صوت القـدر،
إذا ما انحـدرت مـن أيديـه!
.. أرفض .. خطـو العمـــر!
إذا لـم تصبح عدماً، لا يدريه!
.. ترفض روحـي كل رؤاهـا
يرفـض زمنـي، أن يـحيـاهـا
يـرفض صمتي، همس صداهـا
يـرفض غضب الناي سـراهـا

والقارئ لهذه الأبيات يتبادر إلى ذهنه من أول وهلة عدم تماسكها واستقلال كل منها عن الآخر. وهذا تصرف أسلوبي لافت، يتكرر كثيراً في شعر الشاعر. والأبيات هنا يحكمها خيط قوي، ويربط بعضها بالبعض رباط خفي متمثل في إرادة حرف العطف المحذوف قبل كل بيت. وقد اعتمد الشاعر في حذف حرف العطف على صدور هذه الأفعال من متكلم واحد، وذلك عن طريق إسناد الأفعال المبدوءة بالهمزة إلى ضمير المتكلم المستتر في قوله: (أرفض)، والأفعال المبدوءة بالتاء أو الياء إلى فاعل مضاف إلى ياء المتكلم في قوله: "يرفض، وترفض"، فقام هذا بالتعويض عن استتار الفاعل،[1] وجاء الفعل "يرفض" في البيت الأخير مضافاً إلى كلمة "الناي" وذلك باعتبار أن الناي جزء لا يتجزأ من الشاعر، فهو معبر عن ألحانه ومعانيه؛ ومن ثم قامت كلمة "الناي" بالدور الذي قامت به "ياء المتكلم" في المواقع السابقة.

وقد زاد عنصر التكرار في ترابط الأبيات وتماسكها، وجاء التكرار هنا في صورة رأسية، حيث ترددت كلمة "أرفض"، و "ترفض"، "يرفض" في مطلع الأبيات على مدار القصيدة خمساً وعشرين مرة لتكون بذلك مركز الثقل الذي ينطلق منه المعنى، فيغطي امتداد البيت، ثم تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية[2] بصورة ساعدت هذه العلاقة الرأسية في إحكام النص وتماسك أبياته وترابطها.

---

(١) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ١٢٣
(٢) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: ٤٢١

حـذف حـرف العطف مع المعطوف

أجمع النحاة على جواز حذف حرف العطف مع المعطوف في الشعر والنثر. وجعلوا من ذلك قول العرب: "راكب الناقة طليحان"[1]، أي: والناقة، لكنه حذف المعطوف لتقدم ذكر الناقة. والشيء إذا تقدم دل على ما هو مثله. وقوله تعالى: ﴿ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ ﴾ [الشعراء/٦٣] أي: فضرب فانفلق. وقول النابغة الذبياني:

فما كـان بين الخير لـو جـاء سالماً أبـو حـجـر إلا لـيـالٍ قـلائـل

أي: بين الخير وبيني.[2]

ولم تختص "الواو" من بين حروف العطف بذلك، فقد تحذف الفاء مع معطوفها كما سبق، وكذلك "أم"، ولكن جعل النحاة حذف "أم" مع معطوفها من القليل. ومنه قول أبي ذؤيب:

دعـانـي إليها القـلـب إنـي لأمـره مطيع فما أدري أرشـد طـلابها؟

أي: أم غي؟[3]

وجعل ابن الشجري لحذف العاطف والمعطوف مراتب، فمنه البليغ، وهو الذي حذف منه عاطف ومعطوف جملة نحو قوله تعالى: ﴿ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ ﴾ [البقرة/٦٠] أراد: فضربه فانفجرت. ومنه ما هو أبلغ في الحذف وذلك إذا تعددت العواطف والمعطوفات المحذوفة، بأن يكون المحذوف جملتان وعاطفان، نحو قوله تعالى: ﴿ فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى ﴾ [البقرة/٧٣] والتقدير: فضربوه فحيي، كذلك يحيي الله الموتى. أو يكون المحذوف ثلاث جمل وثلاثة عواطف نحو قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَاْ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ ﴾ [يوسف/٤٥، ٤٦] ثم قال: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا ﴾. وإنما التقدير: فأرسلوه فأتى يوسف فقال له: يوسف أيها الصديق.[4]

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن في قوله في قصيدة "المغرب الثائر":[5]

قلت للماضـي: أفق .. فـانـدفعـت نـاره فـي الشرق روحاً وكيـانـاً

(١) لسان العرب: (طلح) ١٧٩/٨ و الخصائص ٣٧٣/٢، و مغني اللبيب: ٧٤٨/٢، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٧٢/٢. و المقرب: ٣١٣، ٣١٤، و شرح الكافية للرضي: ٣٧٠/٢، حاشية الصبان: ١٧٢/٣

(٢) شرح الأشموني: ١٧٢/٣

(٣) المساعد على تسهيل الفوائد: ٤٧٤/٢ ومغني اللبيب: ٧٢١/٢

(٤) أمالي ابن الشجري: ١٢٣/٣، ١٢٤، ٢١٨/٢

(٥) الأعمال الكاملة: ٩٥٤/٢

أي: فأفاق فاندفعت. وجاء الحذف هنا دالاً على سرعة الامتثال، وأن أثره وهو الاندفاع لم يتأخر عن الأمر، وكانت النتيجة حرباً شنهاً أبناء الشرق على أعدائهم لم يبق نورها لليل مكاناً.

حذف المعطـــوف عليه

أجاز النحاة اتفاقاً حذف المعطوف عليه وذلك عند أمن اللبس، وقد نص ابن مالك على ذلك في ألفيته حيث قال: "وحذف متبوع بدا هنا استبح" يقصد بذلك المعطوف عليه.(1) وذلك نحو قولك لمن قال: ألم تضرب زيداً؟ بلى وعمراً. وقول بعض العرب: "وبك وأهلاً وسهلاً" لمن قال: مرحباً وأهلاً، أي: بك مرحباً وأهلاً وسهلاً.(2) وكذلك قوله تعالى: ﴿ فَلَن يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِم مِّلْءُ الأَرْضِ ذَهَبًا وَلَوِ افْتَدَى بِهِ ﴾ [آل عمران/٩١] أي: لو ملكه ولو افتدى به. ومثله: ﴿وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾ [طه/٣٩] أي: لترحم ولتصنع على عيني.(3)

ويحذف المعطوف عليه مع العطف بالواو كما سبق، وبالفاء نحو قوله تعالى: ﴿أَفَنَضْرِبُ عَنكُمُ الذِّكْرَ صَفْحًا ﴾ [الزخرف/٥] أي: أنهملكم فنضرب، وقوله تعالى: ﴿ أَفَلَمْ يَرَوْا إِلَى مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ ﴾ [سبأ /٩] أي: أعموا فلم يروا.(4)

وأما حذف المعطوف عليه مع "أم" فجعله الأشموني من النادر. وذلك نحو قول أمية الهذلي:

فهل لك أو من والد لك قبلنا ... يوسم أولاد العشار ويفضل

أي: فهل لك من أخ أو من والد.(5) وجعل الرضي من ذلك قوله تعالى: ﴿ أَمَّنْ هُوَ قَانِتٌ آنَاء اللَّيْلِ ﴾ [الزمر/٩] أي آلكافر خيرٌ، أم من هو قانت؟(6)

وقد ترددت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "صحراء العجائب":(7)

يخادع .. حتى نفسه! فطريقها ... بجنبيه جب قاعه في الجوانب

فحذف المعطوف عليه، والتقدير: يخادع الناس حتى نفسه. فدل الحذف على كثرة من يقع عليه خداع ذلك المرائي.

(1) شرح الأشموني: ١٧٤/٣
(2) شرح التسهيل: ١٨١/٣، و شرح الأشموني: ١٧٤/٣ و مغني اللبيب: ٧٢٢/٢ و النحو الوافي: ٦٣٨/٣
(3) شرح التسهيل: ١٨١/٣
(4) شرح الأشموني: ١٧٤/٣، وانظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد/٣/٤٦٩
(5) شرح الأشموني: ١٧٥/٣، و شرح التسهيل: ٣٨٢/٣
(6) شرح الكافية للرضي: ٣٧١/٢
(7) الأعمال الكاملة: ١١٦٠/٢

ومنه كذلك قوله في قصيدة "رفض الهزيمة":[1]

.. أرفض أن أتوهم نعش خيال،
.. عبرت فيه!
.. أرفض .. حتى صوت القدر،
إذا ما انحدرت من أيديه!

إن الشاعر يرفض حتى صوت القدر إذا انحدرت الهزيمة من أيديه، فحذف المعطوف عليه وهو "الهزيمة" وكأنه لا يريد أن يتلفظ بها لمرارة وقعها، وهو لا يملك إلا أن يرفضها بروحه العنيدة التي تصر على الرفض، ويشيع ذلك الرفض والعناد والثبات في روح الشعب الممزقة حتى صدقت الأيام ظنه، وتحقق ما كان يؤمن به من حتمية التغيير وانتصار الحق مهما طالت الأيام.

---

(١) السابق: ٣/١٤٨٧

حــذف الهمزة السابقــة على "أم"

ذهب بعض النحاة إلى قياس حذف همزة الاستفهام في الاختيار عند أمن اللبس،(1)وذلك نحو قراءة ابن محيصن: ﴿ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَنذَرْتَهُمْ ﴾ [البقرة/٦] بهمزة واحدة من غير مد. وقال ابن جني في توجيه هذه القراءة: "هذا مما لا بد فيه أن يكون تقديره: "أأنذرتهم"، ثم حذف همزة الاستفهام تخفيفاً لكراهية الهمزتين، ولأن قوله: "سواء عليهم" لا بد أن يكون التسوية فيه بين شيئين أو أكثر من ذلك، ولمجيء "أم" بعد ذلك أيضاً".(2)

والواضح أن ابن جني من النحاة الذين جوزوا حذف همزة الاستفهام ولكن بدليل أو قرينة دالة عليها، كوجود "سواء" قبلها، أو "أم" بعدها.

ولكن هناك فريق آخر يجيز حذفها بدليل وبغير دليل، ومن هؤلاء ابن هشام، إذ يقول: "الألف أصل أدوات الاستفهام، ولهذا خصت بأحكام: أحدها: جواز حذفها سواء تقدمت على "أم" كقول عمر بن أبي ربيعة:

فوالله ما أدري وإن كنت دارياً … بسبع رميت الجمر أم بثمان؟

أراد: أبسبع. أم لم تتقدمها كقول الكميت:

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب … ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب؟".(3)

وقد ورد حذف همزة الاستفهام السابقة على "أم" المتصلة كثيراً في شعر محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك قوله في قصيدة "قصة ظلام":(4)

صرع القوم أم دهتهم خبيئه؟ … صيروا حكمة السماوات عاراً

وكذلك قوله في قصيدة "زهرة من عذاب":(5)

زهرة؟ أم تميمة لكفاح الرق؟ … .. أم قصة الفداء الطويله؟

والتقدير: أصرع القوم؟ في البيت الأول، وفي البيت الثاني: أزهرة أم تميمة لكفاح الرق؟ ولكن حذف الشاعر لأمن اللبس ووضوح المعنى.

---

(1) مغني اللبيب: ١٣/١، و بحر العوام فيما أصاب فيه العوام ابن الحنبلي:١٥٧
(2) المحتسب: ٥٠/١، ٥١
(3) مغني اللبيب: ٢١/١ وانظر: شرح المفصل: ١٥٤/٨، و الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميت بن زيد: ١٤٥
(4) الأعمال الكاملة: ٨٥٣/٢
(5) السابق: ١٠٤٨/٢

العطف على الضمير المستتر دون فاصل

اختلف الكوفيون والبصريون في جواز العطف على الضمير المرفوع- سواء أكان مستترا أم بارزاً- دون فاصل. فذهب الكوفيون إلى أنه يجوز العطف على الضمير المرفوع المتصل في اختيار الكلام، واستدلوا بأن ذلك قد ورد في كتاب الله تعالى وكلام العرب. قال تعالى: ﴿ ذُو مِرَّةٍ فَاسْتَوَى وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى﴾ [النجم/٦، ٧] فعطف (هو) على الضمير المرفوع المستكن في (استوى) والمعنى: فاستوى جبريل ومحمد بالأفق، وهو مطلع الشمس. وقال عمر بن أبي ربيعة:

قلت إذا أقبلت وزهر تهادى ... كنعاج الملا تعسفن رملا

فرفع "زهر" عطفاً على الضمير المستكن في "أقبلت"، مع تمكنه من جعله بعد نصبه مفعولاً معه.(١)

أما البصريون فذهبوا إلى أنه لا يجوز ذلك إلا على قبح في ضرورة الشعر، "ومع ذلك فإنه يتفاوت قبحه، فقولك: زيد ذهب وعمرو، أو قم وعمرو أقبح من قولك: قمت وعمرو؛ لأن الضمير في "قمت" له صورة ولفظ، وليس في قولك: قم وعمرو صورة. وقولك: قمت وزيد أقبح من قولك: قمنا وزيد؛ لأن الضمير في قمت على حرف واحد، فهو بعيد من لفظ الأسماء، والضمير في قمنا على حرفين، فهو أقرب إلى الأسماء. وعلى هذا كلما قوي لفظ الضمير وطال كان العطف عليه أقل قبحاً".(٢)

وذهب ابن مالك إلى أن المعطوف عليه إن كان ضميراً متصلاً مرفوعاً فالجيد الكثير أن يؤكد قبل العاطف بضمير منفصل،(٣) كقوله تعالى: ﴿ لَقَدْ كُنتُمْ أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾ [الأنبياء/٥٤] أو بتوكيد إحاطي كقول الشاعر:

ذعرتم أجمعون ومن يليكم ... برؤيتنا وكنا الظافرينا

أو يفصل بينه وبين العاطف بمفعول أو غيره، كقوله تعالى: ﴿ يَدْخُلُونَهَا وَمَنْ صَلَحَ مِنْ آبَائِهِمْ﴾ [الرعد/٢٣] ولم يمنع ابن مالك العطف على الضمير المرفوع دون فاصل قائلاً: "ولا يمتنع العطف دون فصل كقول بعض العرب: "مررت برجل سواء والعدم"، فعطف العدم دون فصل ولا ضرورة على ضمير الرفع المستتر في سواء، ومنه قول جرير:

ورجا الأخيطل من سفاهة رأيه ... ما لم يكن وأب له لينالا

---

(١) شرح التسهيل:٣٧٤/٣، و الإنصاف:٤٧٤/٢، ٤٧٥ مسألة رقم (٦٦).

(٢) شرح المفصل:٧٦/٣، وانظر: سر صناعة الإعراب:٢٢١/١، و الأشباه والنظائر:٢٨٠/٢ و ضرائر الشعر:١٨٠-١٨٢، والضرائر:٢٤١، و شرح الأشموني:١٦٨/٣، ١٦٩

(٣) شرح التسهيل:٣٧٣/٣

وهذا فعل مختار غير مضطر، لتمكن قائله من نصب أب على أن يكون مفعولاً معه... وأحسن ما استشهد به على هذا قول عمر- رضي الله عنه-: "وكنت وجار لي من الأنصار"، وقول علي- رضي الله عنه-: "كنت أسمع رسول الله- صلى الله عليه وسلم- يقول: "كنت وأبو بكر وعمر، وفعلت وأبو بكر وعمر، وانطلقت وأبو بكر وعمر".(١)

وهذا الرأي الأخير لابن مالك هو الأجدر بالقبول؛ إذ يؤيده المسموع الكثير من كلام العرب. ومن ثم يجوز العطف على الضمير المرفوع- المستتر أو البارز- دون فاصل.

وقد وردت هذه الظاهرة في قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "النور المهاجر":(٢)

يمشي وصاحبه الصديق وحدهما   في مهمه تفزع الأيام لقياه

أي: يمشي محمد- صلى الله عليه وسلم- وصاحبه الصديق. فعطف الشاعر على الضمير المرفوع المستكن دون فاصل بلا اضطرار، إذ كان بإمكانه نصب الاسم بعد الواو على أن يكون مفعولاً معه.

---

(١) شرح التسهيل:٣/٣٧٤ والحديث في شواهد التوضيح:١١٢ وفي البخاري:٦٢ كتاب فضائل أصحاب النبي.
(٢) الأعمال الكاملة:٢/٨٧٩

استعمال العطـف في موضع التثنية

أصل التثنية العطف. تقول: "قام الزيدان"، و "ذهب العمران"، والأصل: قام زيـد وزيـد، وذهب عمرو وعمرو. إلا أنهم حذفوا أحدهما، وزادوا على الآخر لاحقة دالـة علـى التثنيـة للإيجاز والاختصار.(١)

والذي يدل على أن الأصل هو العطف أنهم ربما رجعوا إلى الأصل وفكوا التثنيـة، فاسـتعملوا التكرير بالعاطف، إما للضرورة، وإما للتفخيم، فالضرورة كقول منظور بن مرثد الأسدي:

* كـأن بيـن فكـهـا والفــك *

أراد أن يقول: بين فكيها، فقاده تصحيح الوزن والقافية إلى استعمال العطف. ومثله قول جحدر بن مالك الحنفي:

* ليـث وليـث في مكان ضنــك *(٢)

وإذا استعمل هذا في سعة الكلام فإنما يكون لتفخيم الشيء الذي يقصد تعظيمه "كقولـك لمن تعنفه بقبيح تكرر منه، وتنبهه علي تكرير عفوك عنه: قد صفحت لك عن جـرم وجـرم وجرم وجرم، وكقولك لمن يحقر أيادي أسديتها إليه، أو ينكر ما أنعمت به عليه: قد أعطيتـك ألفاً وألفاً وألفاً وألفاً، فهذا أفخم في اللفظ، وأوقع في النفس من قولك: قد صـفحت لـك عـن أربعة أجرام، وقد أعطيتك ثلاثة آلاف".(٣)

وقد وردت هذه الظاهرة في قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الزحف المقدس":(٤)

واستمـرت ومــر جيـل وجيـل وهـي مغلـولـة تنـادي فتـاهـا

فعطف ما حقه التثنية وهو قوله: "جيل وجيل"؛ لما في ذلك من التكرار الدال على كثـرة ما تحملته مصر في سبيل تخلصها من سطوة الاستعمار البغيض. وربما لم يرد الشاعر جيلين فقط، وإنما أراد الجنس متتابعاً واحداً بعـد واحدٍ، أي: مـر جيل بعـد جيل، ومصر مغلولـة بيد الاستعمـار الغاصب المستبد. وإن كان كذلك فليس تعاطف المفردين (جيل وجيل) من قبيل ما تقدم.

(١) التثنية في اللغة العربية: ١٠٠، ١٠١ د. أحمد مطر العطية (سلسلة علوم اللغة) المجلد الثاني- العدد الثاني ١٩٩٩م دار غريب للطباعة والنشر.
(٢) أمالي ابن الشجري: ١٤/١، ١٥، و شرح المفصل: ١٣٧/٤، و ضرائر الشعر: ٢٥٧، و الضرائر: ١٦٤- ١٦٦
(٣) أمالي ابن الشجري: ١٤/١، ١٥
(٤) الأعمال الكاملة: ١٠١٠/٢

زيـــــادة حـــرف العطـف

اختلف النحاة في جواز زيادة حرف العطف، كما سبق أن اختلفوا في جواز حذفه.

فذهب الكوفيون إلى أن "الواو العاطفة يجوز أن تقع زائدة، وإليه ذهب أبو الحسـن الأخفـش وأبو العباس المبرد وأبو القاسم بن برهان من البصريين. وذهـب البصـريون إلـى أنــه لا يجوز.[1]

واستدل الكوفيون على جواز وقوع الواو زائدة بأن ذلك قد جاء كثيراً في كتاب الله تعالى وكلام العرب قال الله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا ﴾ [الزمر/٧٣] فالواو زائـدة؛ لأن التقدير فيه: فتحت أبوابها. وقوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُم مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنسِلُونَ وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ ﴾ [الأنبياء/٩٦، ٩٧] فالواو زائدة؛ لأن التقدير فيـه: اقتـرب لأنه جواب لقوله تعالى: ﴿ حَتَّى إِذَا فُتِحَتْ ﴾. والشواهد على هذا النحو من التنزيل كثيرة.[2]

وقال امرؤ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى   بنا بطن حقف ذي قفاف عقنقل

والتقدير فيه: انتحى، والواو زائدة.

أما البصريون، فذهبوا إلى منعه؛ لأن الواو في الأصل حرف وضع لمعنى مخصوص، فلا يجوز أن يحكم بزيادته مهما أمكن أن يجري على أصله.[3]

ولا أرى مانعاً من القول بزيادة حرف العطف، ما دام قد ورد السماع به، ولا داعـي للتأويـل الذي ذهب إليه البصريون؛ فما لا يحتاج إلى تأويل أولى مما يحتاج إليه.

وقد وردت هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "سنبلة تحتضر":[4]

يا فراشـات الضحى واسألـن   عنـــه فـي الكثيـب
كيـف ولـى .. وتـوارت   شمســه خلـف المغيـب

والتقدير: اسألن. وكذلك قوله في قصيدة "أنت دير الهوى وشعري صلاة":[5]

فتعالي، نغيب عن ضجة الدنـ   ـيا، ونمضي عن الوجود ونرحل
وإلى عشنا الجميل .. ففيه   هزج للهوى وظل وسلسل

والتقدير: ونرحل إلى عشنا الجميل، فزاد الواو العاطفة في أول البيت الثاني، وهو أمر جـوزه النحاة كما سبق.

---

(١) الإنصاف:٢/٤٥٦، و شفاء العليل:٢/٧٨٢، و مغني اللبيب:٢/٤١٧، و ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة:١٤٨، وشرح القصائد السبع الطوال الجاهليات:٥٥، ٥٦، و رصف المباني:٤٢٥، ٤٢٦ و معاني القرآن للفراء:٢/٢١١، و سر الصناعة:٢/٦٤٥، و الخصائص:٢/٤٦٢، و ضرائر الشعر:٧٣

(٢) الإنصاف:٢/٤٥٨

(٣) ائتلاف النصرة:١٤٨، و الإنصاف:٢/٤٥٩

(٤) الأعمال الكاملة:١/٤٣٣

(٥) السابق:١/٢٦٣

بـــدء القصيـــدة بالواو

وردت هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل تسعاً وعشرين مرة. واتخذ حرف "الواو" في أول القصائد عند محمود حسن إسماعيل إحدى صورتين:

الصورة الأولى: أن يكون واو "رب"، أي أنه حينئذ يكون حرف جر، وهذه الصورة في القصائد التي يسري فيها التأمل والنظر في ملكوت الله تعالى،(١) كقصيدة "المؤذن" التي مطلعها:(٢)

وشاعر في الفجر يسبي النهى ... بسورة جلت عن المأثم

وقصيدة "راهبة الضحى" التي مطلعها:(٣)

وراهبة في الضحى أوقدت ... من الزهر مجمرة ذاكيه

ومجيء الكلمة نكرة مجرورة بعد "الواو" يدل على أن "رب" مقدرة وإذا كانت "رب" تفيد التقليل، فقد يكون الشاعر قصد من وراء ابتداء قصائده بواو "رب" تنبيه القارئ إلى تفرد المظهر الذي يتحدث عنه في قصيدته, وقلة التنبيه إليه, وكأنه أراد أن يقول: ربما لا يدرك قيمة صوت المؤذن, ولا يلتفت إلى الفراشة ويراها راهبة يفوح العبير منها إلا القليل ممن يمعن النظر ويتأمل فيما حوله.

الصورة الثانية: أن يكون حرف عطف, وحرف العطف موضوع ليعطف أشياء على أشياء, وإذا بدأت القصيدة به فهي بذلك تدعونا إلى تأمل المعطوف عليه والتفكير فيه من خلال إضماره،(٤) "وهذا السلوك اللغوي يجعل القصيدة استمرارا لأحداث متلاحقة متتابعة بعضها معبر عنه بالقصيدة, وبعضها مضمر لا يراد التعبير عنه, وكأن القصيدة كلها تريد أن تقول إن ما خفي كان أعظم, وإذا كان هذا ما أمكن أن يقال فما البال بالذي لم يقل".(٥)

وقد تنبه ابن جني إلى هذه الظاهرة مفسرا لها بأن "القصيدة تجري مجرى الرسالة, وإنما يؤتى بالشعر بعد خطب يجري أو خطاب يتصل, فيأتي بالقصيدة معطوفة بالواو على ما تقدمها من الكلام. ويدل على ذلك أيضا قولهم في أوائل الرسائل: أما بعد فقد كان كذا وكذا, فكأنه قال: أما بعد ما نحن فيه, أو بعد ما كنا بسبيله فقد كان كذا وكذا, فاستعمالهم هنا لفظ "بعد" يدل على ما ذكرناه عنهم من أنهم يعطفون القصيدة على ما قبلها من الحال والكلام."(٦)

---

(١) الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل:ماجستير- ٢٤٩- حسان محمد الشناوي- كلية اللغة العربية- جامعة الأزهر ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م

(٢) الأعمال الكاملة:١/١٢٧

(٣) السابق:١/١٦١

(٤) اللغة وبناء الشعر: ١٢٠

(٥) ظواهر نحوية في الشعر الحر: ٤٠

(٦) سر صناعة الإعراب:٢/٦٣٧

وبدء القصيدة بالواو العاطفة لون من الجذب الفني، أحسب أن محمود حسن إسماعيل وفق فيه توفيقاً جعله يكثر من افتتاح قصائده بالواو العاطفة؛ ليشد القارئ وينبهه إلى أن موضوع القصيدة متصل بموضوع آخر، وما على القارئ إلا أن يذهب في تفسير المعطوف عليه كل مذهب ممكن؛ لربط موضوع القصيدة بما يتراءى له من موضوعات تتفق وتتشابه مع القصيدة. ومن ذلك قوله في قصيدة "مصير":(١)

ودارت بها الدنيا، وعادت لوكرها
وفي يدها الماضي على صدره طفل ..

فأراد الشاعر من خلال البدء بالواو العاطفة هنا أن يختزل كثيراً من المواقف دل عليها السياق؛ ليضعنا بسرعة أمام النهاية الأليمة والمصير الفادح لتلك الساقطة التي لم تجن من رحلتها وماضيها الطويل إلا طفلاً منقطع النسب. وقد ساعد الفعلان الماضويان (دارت، وعادت) في تفسير المضمر المختزل، وسرعة مواجهتنا بهذه النهاية.

ومنه كذلك قوله في قصيدة "المستجيرة":(٢)

وقالت: أجرني!
فقلت: اخسئي ..
فمن غير رب السماء المجير!

ولعل مجيء الفعل "قالت" هنا بعد حرف العطف، يدعم أن لابتداء القصيدة بالواو العاطفة جاذبية فنية وتأثيراً خاصاً يدركه من يعيش مع القصيدة وكأنها قصة تساق للتأمل وإمعان الفكر.(٣) وسلك الشاعر هذا المسلك في قصيدة "هتك البراقع" التي يقول في مطلعها:(٤)

وقالت، وقد أبصرت راكعاً
يسبح في غير وقت الصلاه:
أهذا تقى؟
فقلت: اسكتي؛ شقي من الأمس عادت خطاه!

وينسج الشاعر على هذا المنوال أحد عشر مقطعاً، يبدأ كل منها بالواو العاطفة التي يبدأ بها الفعل الماضي "قالت" في تسعة مقاطع. ويقترن بقوله: "وقالت"، قوله: "فقلت" سواء في بداية القصيدة أم في ثناياها، وهو ترتيب واع من الشاعر يثري

(١) الاعمال الكاملة:١/٦٦٧
(٢) السابق:٢/١١٨٥
(٣) الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل:٢٥١
(٤) الأعمال الكاملة:٤/١٨١٥

حركة القصيدة ويرمي إلى ترسيخ الفكرة في الذهن بعد عرضها عن طريق الحوار الممتع الذي يبني الشاعر قصيدته عليه.

بعد هذا يتضح أن المتأمل في شعر محمود حسن إسماعيل يجد لديه جرأة نادرة على اللغة وبناء التراكيب، ويلمس في شعره ضروباً من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاظه، ونسج تراكيبه نسجاً مبدعاً يختلف عن نسج غيره من الشعراء، وفي إدراكه لحقائق الأشياء في الواقع وتمثيلها في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات. وهذا ما دفعه إلى التصرف الواسع في تراكيبه بالفصل والتقديم والتأخير والحذف والزيادة، حتى استطاع أن يرد اللغة إلى بكارتها الأولى، وأن يكسبها طاقاتها الخارقة التي كانت لها في عصورها البدائية.

الفصل الرابع

دور التركيبين النعتي والعطفي

في إطالة بناء الجملة

مدخــل:

كان للنعت والعطف دور مهم في امتداد الجملة وإطالة بنائها في شــعر محمــود حســن إسماعيل. وذلك من خلال تعدد النعت لمنعوت واحد، شأنه في ذلك شأن الخبر والحال، وهذا ما يسمح به النظام اللغوي. كما أن النعت من الوظائف التي يمكن أن يتنوع ما يشغلها، فيجوز أن تشغل بالمفرد، أو بالجملة وما تتضمنه في داخلها، أو بشبه الجملة.[1] وهذا كله يــؤدي إلــى إطالة البناء.

كما يسمح نظام اللغة بتكرار حرف العطف وتنوعه، فتتوالى بذلك المعطوفات مما يؤدي إلى امتداد الجملة وإطالتها.

(١) الجملة في الشعر العربي: ٨٢

المبحث الأول: دور التركيب النعتي في إطالة بناء الجملة.

أولاً: دور النعت في التماسك النصي.

أجمع القدماء على قوة التماسك بين النعت ومنعوته، وذكروا أنهما كالاسم الواحد،(١) وعلى الرغم من كون النعت فضلة إلا أن المعنى- أحياناً- يتطلبه بصورة لا يتم إلا به، وقد نص ابن الناظم على أن النعت إنما يجيء لتكميل المنعوت.(٢) ومن ثم فالنعت بأنواعه: المفرد، والجملة، وشبه الجملة، له دور هام في سبك النص. فالنعت المفرد يقوم بالسبك عن طريق ارتباطه الشديد بالمنعوت، كما أنه للتعرف على النعت لا بد من الرجوع إلى المنعوت وذلك عن طريق الإحالة القبلية، وهي من وسائل السبك.(٣) أما النعت الجملة، فهو يقوم بنفس الدور الذي يقوم به النعت المفرد، ولكن الإحالة في النعت الجملة أقوى؛ وذلك لوجود الضمير الرابط بين جملة النعت والمنعوت؛ فهو لا يفسر إلا بالرجوع إلى المنعوت، وذلك عن طريق الإحالة القبلية.(٤)

وبذلك يقوم النعت بدور الترابط العضوي في التركيب؛ فهو وسيلة من وسائل التماسك النصي كما يقول المحدثون؛ حيث إن النعوت "تدعم الأسماء في توسيع معانيها، وتلونها، وتبرز ألقها وتنوعها إبرازاً رائعاً".(٥) بالإضافة إلى أن وضع النعت في مكان هام ليس سوى طريقة أخرى لمنحه ثقلاً وقيمة. ولهذه الطريقة- في الغالب- تأثير يتمثل في إضاءة النعت بنور جديد، وفي مفاجأتنا بالموضع غير المتوقع الذي تمنحه إياه.(٦)

وقد أجاد محمود حسن إسماعيل وضع نعوته في مواضع بارزة سواء أكانت في مطلع البيت الشعري نحو قوله في قصيدة "وطن الفأس":(٧)

نضروا غرسك الرطيب، وناموا   فعدا غاصب على ثمراته
قطف اليانع الشهي، وألقى   لبنيك الجياع، فضل فتاته!

أم محتلة الشطر الثاني منه نحو قوله في قصيدة "في وادي النسيان":(٨)

يا قبر، لي تحت الصفائح شاعر   تاريخه من نحسه متفجر

أم محتلة مطلع القصيدة نحو قول الشاعر في قصيدة "شعر":(٩)

---

(١) الكتاب: ٤٢١/١
(٢) شرح الألفية لابن الناظم: ٤٩٠
(٣) معايير النصية. دراسة في نحو النص: ٧٣، ٧٤
(٤) السابق: ٧٤، وانظر: علم اللغة النصي: ٢٦٥/١، ٢٦٦
(٥) التركيب النعتي في العربية: ٦٦
(٦) اللغة في شعر أبي تمام: ٨٢
(٧) الأعمال الكاملة: ٤٠١/١
(٨) السابق: ٣٢١/١
(٩) السابق: ٣٨٥/١

..شـعـر لو ان الجن تسمع شــدوه سجدت لدى جن الصدى أرواحها

أم مشكلة البنية الإيقاعية للقافية، نحو قوله في قصيدة "عروس النيل":[١]

شـاهـدتها والشمس فـي أفـقـهـا تحـكـي فـؤاد الثـائـر الحــانـق

حيث يشكل النعت البنية الإيقاعية لقافية هذه القصيدة على مدار خمسة عشر بيتـاً مـن عدد أبياتها العشرين، أي بنسبة ٧٥٪ وهي نسبة عالية توجب التفكير في ذلك.

كما يفاجئنا الشاعر بموضع النعت غير المتوقع مفاجأة أشد مما سـبق، وذلـك عنـدما يفصل النعت عن المنعوت بعناصر أخرى من عناصر الجملة، أو عند ما تتلاعب بـه طريقـة القلب، كقلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي على نحو ما سبق. وبهذه الطرق يجبر الشاعر القارئ على مصارعة ميله الطبيعي للتعلم دون جهد،[٢] ويجبره على التفكير والتنبه تنبهاً أكبر لدور النعت في بناء الجملة.

---

(١) السابق: ٤٥/١

(٢) اللغة في شعر أبي تمام: ٨٢

ثانياً: محورية العلاقة النعتية في شعر الشاعر.

يعد النعت أحد عناصر استطالة الجملة العربية، أي اتساع مداها الصوتي والدلالي لتعبر عن مواقف متنوعة وأحوال متعددة.(١)

وقد اتضح ذلك في الشعر القديم الذي يمثل قمة من قمم الاستعمال اللغوي للعربية، فقد كان الشاعر القديم يسرف – أحياناً– في استعمال النعت لبناء صورته الشعرية، بحيث يصبح سرد النعوت وتوليد الصور الجزئية منها أساس التعبير في مجموعة من الأبيات، مع إخضاع هذا كله للإيقاع الشعري بعناصره الكثيرة المتنوعة من وزن وقافية وسجع وجناس وتكرار للوظيفة النحوية.(٢) وقد ذكر الدكتور محمد حماسة نماذج من طول الجملة في الشعر القديم، كان النعت في أغلبها عنصراً رئيساً من عناصر بناء الجملة.(٣)

وإدخال النعت في تركيب الجملة والاتساع فيه صورة من صور التطور اللغوي والحضاري عموماً، وذلك أن الإنسان يحتاج دائماً إلى الوصف الذي يعد النعت أحد أدواته، وكلما تقدم به العلم والفكر احتاج إلى استعماله، وإلى التنويع والابتكار في صوره.(٤)

ومحمود حسن إسماعيل شاعر أسرت الطبيعة مشاعره، وتملكت عواطفه إلى درجة جعلته يندمج فيها بآلامه وآماله؛ مما دفعه إلى الوصف والاستطراد فيه، معتمداً على كثير من الوظائف النحوية التي شغل النعت مكاناً بارزاً فيها، فجاء معمار بعض قصائده معتمداً على العلاقة النعتية التي كانت محوراً رئيساً من محاور بناء الجملة وإطالتها في شعره، وذلك باعتبار النعت وظيفة نحوية لها أثرها في تلوين الأداء وتنويعه من خلال أنواعه: المفرد والجملة، وشبه الجملة.

ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة "زهرتي":(٥)

ولي زهرة طيبت من عطرها دمي　　　وضمخت روحي من شذاها وأنفاسي

فقد بدأ الشاعر قصيدته بالواو العاطفة التي تفسح المجال لتخيل المعطوف عليه المضمر، وتتيح للقارئ أن يذهب ذهنه في تفسيره كل مذهب ممكن. وقد عطفت هذه "الواو" الجملة الاسمية غير المرتبة (لي زهرة) التي طالت وامتدت على مدار عشرة أبيات متتالية، وذلك من خلال نعت النكرة (زهرة). إذ يسمح النظام اللغوي أن يتعدد. وأن تتعاقب فيه الجملة

---

(١) التركيب النعتي في العربية: ٦٨
(٢)السابق: ٦٩
(٣) بناء الجملة العربية: ٣٦٩، ٣٧٦، ٣٨٠ وانظر: الجملة في الشعر العربي: ٨١- ٨٣
(٤) التركيب النعتي في العربية: ٦٨
(٥) الأعمال الكاملة: ١٥٧/١

والمفرد.[1] وقد نعتها الشاعر بالجملة الفعلية الماضوية، وعطف عليها مثيلتها في البيت الأول، وكذلك في البيت الثاني في قوله:

على شاطئ من فيض روحي تفتحت وراحت تعب الري من نبع إحساسي

ويستمر الشاعر على هذا المنوال إلى قوله في البيت التاسع:

بروحي حنان شع من جنباتها كما فاض في جنح الدجي ضوء نبراس

ويلاحظ هنا الضمير في كلمة "جنباتها" ودوره في ربط النص، وذلك عن طريق الإحالة القبلية إلى كلمة "زهرة" في البيت الأول. بالإضافة إلى النعوت الداخلية ودورها في إطالة البناء وذلك في قوله: "شع من جنباتها"، وقوله في البيت العاشر:

رشفت نعيمي نشقة من عبيره وشردت آلامي على نفحه الآسي!!

* * *

ولم يقتصر تعدد النعوت في شعر محمود حسن إسماعيل على القصائد التي يتحدث فيها عن الطبيعة ومظاهرها، وإنما امتد ذلك إلى قصائده القومية والوطنية التي يؤمن بقضاياها ويدافع عنها، وينفعل لها. ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة "التائهة":[2]

عارية.. طافت بزنار[3] مجدل بالخزي والعار

كانت هذه القصيدة وحياً لزيارة قام بها الشاعر إلى أرض المعراج، حيث "أحس بعذاب التراب وثورته التي يتضرم لهيبها على خطى التائهة الملعونة... إسرائيل".[4] فيدين الشاعر موقف إسرائيل من الرسل والأديان في إطار إدانته لوجودها اللامشروع، ولقيامها على الشر والعدوان.[5] وقد بدأ الشاعر قصيدته بكلمة "عارية"، وهي كلمة توحي بالنفور ممن تتصف بها. ومما يؤكد هذه المشاعر التي تكاد تسيطر على قارئ هذه القصيدة، حذف المسند إليه؛ ترفعاً عن النطق به، وتحقيراً لشأنه وازدراءً لأمره. وتطول هذه الجملة من خلال نعت الشاعر لتلك العارية بالجملة الفعلية الماضوية (طافت بزنار)، التي تدل على أن عريها لم يكن عريساً حسياً، فقد جعلها الشاعر كاسية بكونها تلبس الزنار المجدول خزياً وعاراً. ويلاحظ بنية النعت الداخلي "مجدل" الذي ساعد في إطالة البناء، وقد آثر الشاعر هذه الكلمة على كلمة "مجدول"؛ لما فيها من التضعيف الدال على لصوق هاتين الصفتين بتلك العارية. فهي كاسية عارية، ومع الكساء الذي يبدي تبذل صاحبته، لا يفارق القارئ شعور بالاشمئزاز ومحاولة النفور من تلك العارية. وتطول هذه الجملة التي بدأها الشاعر منذ أول بيت في القصيدة بتكرار النعوت وتعددها إذ يقول:

---

(١) بناء الجملة العربية: ٣٧٥
(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٢٥/٢
(٣) الزنار: ما على وسط المجوسي والنصراني، أو ما يلبسه الذمي يشده على وسطه. انظر:لسان العرب: ٩٢/٦
(٤) الأعمال الكاملة: ١٣٢٥/٢
(٥) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ٣٢

مرجومة النظرة .. في لمحها تابوت أرجاس وأوزار
فلو سرت كانت خنا هاربا من ندم في النفس دوار
ولو هفت يوماً على تائب غنى له الإثم بقيثار
ولو رنت للخلد .. لم تبق في سمائه دعوة أبرار

وتستمر نغمة الإدانة عالية، ويستمر طغيان هذه النبرة الهجائية[1] على ما يقرب من اثنين وأربعين بيتاً من أبيات القصيدة، إلى أن ينهي الشاعر قصيدته بأمنية قومية يقول فيها:

وفي غد أرقب خيل الضحى تزأر في غضبة أحرار
تدق باب العار تهوي به وترفع الراية للثار..

* * *

كذلك كانت العلاقة النعتية محوراً لقصيدة "بكاء الرماد" التي يقول الشاعر في مطلعها:[2]

وما أنا إلا شعاع غريب تألق بين جفون الضباب

فيبدأ الشاعر قصيدته بالواو العاطفة، وهي ظاهرة أسلوبية لافتة في شعره، سبق الحديث عنها. وعطفت هذه الواو الجملة الاسمية (ما أنا إلا شعاع) على ما يتخيله القارئ ويذهب إليه ذهنه. وقد استغل الشاعر الإمكانات اللغوية المختلفة في إطالة هذه الجملة، فعدد النعت لكلمة (شعاع) بالمفرد، وبالجملة الفعلية الماضوية في البيت الأول، وبالجملة الاسمية وما يتعلق بها في البيتين: الثاني والثالث إذ يقول:

له نفثة من وراء السديم تثير على الأرض حزن التراب
له نشوة في الأسى والعذاب أما أي خمر بهذا العذاب!

ثم بالجملة الفعلية والعطف عليها حتى البيت العاشر إذ يقول:

توهج حتى بكاه الرماد وأغفى فجن عليه السحاب
يلومون فيه اشتعال الضياء وهل يملك النار قلب الشهاب
تطلع إشراقه للسماء فأوشك أن يستشف الحجاب

ويسترسل الشاعر في تعداد النعوت مصوراً نزعته الصوفية، إلى أن يعتب على ليلاه بعدها عنه وهجرها له بقوله:

أليلاي مات بقلبي الرجاء وأبلت حياتي الأماني الكذاب
وتهت فلم أدر أني التفت إلى أي أفق أسوق العتاب!

* * *

وكان من القصائد التي قام معمارها اللغوي على العلاقة النعتية قصيدة "على مذبح الحرية" التي كانت استيحاء من موكب أحد الشهداء الذين سقطوا في ساحة الجهاد الوطني عام ١٩٣٥، وهي قصيدة طويلة بلغ عدد أبياتها خمسة وسبعين بيتاً، يقول في مطلعها:[3]

يا وادي الموتى بشطك راقد خفقت له الأرواح بالصلوات

---

(١) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ٣٢
(٢) الأعمال الكاملة: ٧٧٣/١
(٣) السابق: ٢٩١/١

وتطول الجملة الاسمية (بشطك راقد) من خلال نعت النكرة (راقد) بالجملة الفعلية الماضوية التي وقعت بعدها مرتبطة بها (خفقت له الأرواح بالصلوات)، ويعدد الشاعر النعوت على مدار تسعة الأبيات الأول، يرصد من خلالها نقطة الذروة في الموقف، وهي سقوط الشهيد مضرجاً بدمائه:

ما ضمه جدث هناك .. وإنما حضنته دنيا النور في هالات
سهرت عليه من السماء ملائك تضفي عليه سوابغ الرحمات
ألق الضحى في ساحه متصوف ورع يطوف بأقدس الحرمات

ثم يعطف على هذه الجملة الاسمية قوله:

وعوابر الأنسام تخطر حوله ريا بنفح عطوره عبقات
تنساب خاشعة، وتسرب عفة كمطيب يمشي على عرفات
والفجر قبل شروقه فوق الربى يختار منه وشائعاً ألقات

ويستمد الشاعر الصور الجزئية التي تكون هذا المشهد من عنصرين حسيين، هما النور والعطر اللذان يخلعهما على الشهيد فيمحو بهما أبرز آثار الموت، وهو الظلام وتغير الرائحة.[1]

ثم يلجأ الشاعر بعد هذه الأبيات إلى الحوار؛ ليزيد من تماسك الأبيات وإحكامها، ويشخص ما لا كيان له في عالم الحس، ويبث الحياة فيما لا حياة فيه، ويخلق من الأحداث ما ينبغي أن يكون متتابعاً على النسق نفسه،[2] ويسري هذا التتابع في الأبيات وكأنه لا فاصل بينها، إذ يقول:

سأل الدجى أسدافه[3] لما بدت في ليله الغيمان ملتمعات
ما بال ما أسدلته فوق الورى وضفوته من حالك الظلمات
لما نزلت به على هذا الحمى أضحى متوع[4] الشمس فوق رباة
فأجابت الأسداف: إن مضرجاً بدم الفداء أضاء لي قسماتي

وتتعدد النعوت بعد ذلك لكلمة "مضرجاً" حتى البيت الثالث والعشرين، والمضرج بدم الفداء في هذا البيت هو نفسه الراقد بشط الوادي في البيت الأول، وهذا يزيد من قوة التتابع وتماسكه،

لما لمحت رفاته خلت الضحى يدجى ركاب النور فوق سماتي
سموه في الورق الشهيد وما اسمه إلا الخلود بصفحة المهجات!
ما زال سحر النيل طي حفيره يرتاع منه الذر[5] في الحصيات

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ٧٢ د. شفيع السيد.
(٢) السابق: نفسه.
(٣) الأسداف: جمع (سدف) وهي ظلمة الليل.
(٤) متوع الشس: ارتفاعها. رباة: الربوة: ما ارتفع من الأرض.
(٥) الذر: النمل الأحمر الصغير

وتتوالى المعطوفات بعد ذلك على هذه النعوت إلى أن يقول:

مل نحو مضجعه! وأصغ لجرحه   واسمع نشيد الدم في القطرات!
ما زال يترع ثورة من قلبه   خرساء مفصحة بلا نبرات

ويجدر بنا أن نشير إلى الضمير العائد في كل بيت، ودوره في تماسك الأبيات وترابطها من خلال الإحالة القبلية إلى المنعوت الممثل في كلمة "راقد" في البيت الأول، و "مضرجاً" في البيت الثالث عشر، حتى خرجت الأبيات في هذا البناء المتميز بما به من تماسك وإحكام وحيوية. ومن ثم كان النعت- باعتباره وظيفة نحوية لها أثرها- عنصراً مهماً من عناصر البناء وإطالة الجملة في شعر محمود حسن إسماعيل.

ثالثاً: وسائل امتداد الجملة بالتركيب النعتي في شعر الشاعر.

إن استعمال النعت في التركيب اللغوي حاجة سياقية، أي يؤتى به لحاجة السياق إليه من تخصيص أو توضيح أو مدح أو ذم ....، وقد يكتفي في التركيب بنعت واحد، وقد يحتاج التركيب إلى أكثر من نعت، وقد تتنوع النعوت للمنعوت الواحد كذلك ما بين مفرد وجملة وشبه جملة. وكل هذا رهن بالسياق وحاجة الكلام إليه.(١)

وقد كان لامتداد التركيب النعتي وإطالة الجملة به في شعر محمود حسن إسماعيل أساليب متنوعة منها ما يأتي:

١ - نعت النعت.

وهو مما وقع فيه الخلاف بين النحاة، فمنعه السهيلي قائلاً: "ينبغي ألا يجوز أن ينعت النعت ، فتقول: مررت برجل عاقل كريم، على أن يكون "كريم" نعتاً لعاقل، ولكن نعتاً للاسم الأول وكذلك: عزيز حكيم، وسميع عليم، لأن النعت ينبئ عن الاسم المضمر وعن الصفة، والمضمر لا ينعت، ولأنه قد صار بمنزلة الجملة من حيث دل على الفعل والفاعل، والجملة لا تنعت ، ولأنه يجري مجرى الفعل في رفعه للأسماء، والفعل لا ينعت".(٢) ولكنه أجازه في بعض المواطن، وذلك بعد أن يجري النعت الأول مجرى الاسم الجامد فيكون خبراً عن مبتدأ، أو بدلاً من اسم جامد، وأما نعتاً محضاً يقوى فيه معنى الرفع، فلا يجوز ذلك عنده.(٣)

وقال ابن جني: "من خواص الوصف ألا يقبل الوصف لأنه بمنزلة الفعل والجملة، وإن كثرت الصفات فهي للأول".(٤)

إلا أن سيبويه قد أجاز نعت النعت قائلاً: "وتقول: "يا زيد الطويل ذو الجمة"، إذا جعلته صفة لـ "الطويل".(٥)

وقد ورد نعت النعت في شعر محمود حسن إسماعيل في أكثر من موضع. من ذلك قوله في قصيدة "راهبة الضحى":(٦)

وروحي تخبط في صدفة ... من الهم حالكة داجيه

وقوله في قصيدة "أحزان الغروب":(٧)

ولا الظلام، سرت في الكون وحشته ... بهاجس حالك الأطياف غربيب

(١) التركيب النعتي في العربية: ٨٧
(٢) نتائج الفكر في النحو: ١٦٣، ١٦٤
(٣) السابق: ١٦٤
(٤) همع الهوامع: ١١٨/٢
(٥) الكتاب: ١٩٤/٢
(٦) الأعمال الكاملة: ١٦٧/١
(٧) السابق: ١٢٠/١

فنعت "حالكة" وهي نعت لـ "صدفة"- بـ "داجية"، كما نعت "حالك"- وهي نعت لـ "هاجس"- بـ "غربيب". وذلك نحو: "أحمر قانئ"، و "أبيض ناصع"، وهو من إطالة البناء للتوكيد.

وكذلك قوله في قصيدة "الناي الأخضر":[1]

يهفو إلى مهده بسائمةٍ[2] من غض برسيمه يراقبها
صبيةٍ فوفت غلائلها وطرزت بالندى جلاببها
وأشرقت في الصباح لاهية فكللت بالسنا ذوائبها

وهو هنا يتحدث عن لهو الصبيان خلف السوائم الراتعة في الحقول، ويطول بناء الجملة من خلال نعت النعت والعطف عليه، حيث جاءت كلمة "صبية" نعتاً لـ "سائمة" ومنعوتاً لما بعدها. ومجيئها نكرة ساعد على نعتها بالجملة الفعلية الماضوية المبنية للمجهول "فوفت غلائلها"، وهذا لون من ازدواج الموقعية للكلمة الواحدة؛ فالنعت بالنسبة لما قبله تابع، وبالنسبة لما بعده متبوع.[3]

ومن ازدواج الموقعية – كذلك- للكلمة الواحدة نعت الشاعر لما جاء نعتاً لـ "أي" عند ندائها ومن ذلك قوله في قصيدة "اسألوا عنه":[4]

أيها الناي الذي حملته ما الذي تحمل من غيب الزمان؟!

وقوله في قصيدة "باعث الجيل":[5]

يأيها الأمل الفتى لأمة كادت يشيبها الشباب السادر

وقوله في قصيدة "عابدين":[6]

أيها التاج الذي راع الزمانا
وشأى بالملك عدلاً وأمانا

فجاءت كلمة "الناي" في البيت الأول، و "الأمل" في البيت الثاني، و "التاج" في البيت الثالث نعوتاً لـ "أي" بعد ندائها، ومنعوتات لما بعدها، وهو من نعت النعت أو ازدواج الموقعية للكلمة الواحدة، الذي أدى إلى إطالة الجملة.

---

(١) الاعمال الكاملة: ١٥٦/١
(٢) السائمة: كل إبل ترسل ترعى ولا تعلف في الأصل.
(٣) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٨٠
(٤) الأعمال الكاملة: ٤٦٩/١
(٥) السابق: ٤٨٤/١
(٦) السابق: ٥٩٣/١

٢ - عطف النعوت.

اتفق النحاة على جواز عطف بعض النعوت على بعض "بجميع حروف العطف، عدا (حتى) فإن العطف في النعوت يبعد فيها، مع أن العطف بحتى قليل، فتقول: مررت بزيد العاقل والكريم والصالح، وتقول في الفاء: مررت بزيد الغازي فالغانم فالآيب، لأن الإياب بعد الغنيمة ... وتقول: مررت بزيد الغانم ثم الآيب، إن جعلت بينهما مهلة، وتقول: مررت بزيد إما العاقل وإما الجبان، وكذلك تقول: أمررت بزيد العاقل أم الجبان؟".(١)

واشترط النحاة لعطف بعض النعوت على بعض أن تختلف مدلولاتها، أي تكون مختلفة المعاني، نحو: "مررت بزيد العالم والشجاع والكريم"(٢)، أما متفقتها فلا يجوز؛ لئلا يلزم عطف الشيء على نفسه.(٣) والواقع أن مشترطي هذا الشرط من النحاة هم الذين لم يجوزوا عطف الشيء على مرادفه إلا في ضرورة الشعر كما سبق، أو لمعنى زائد خفي كما نص السهيلي على ذلك.(٤)

وقد جاء في الأشباه والنظائر أن الصفات تارة تنسق بحرف عطف، وتارة تذكر بغيره، ولكل مقام معنى يناسبه، فإذا كان المقام مقام تعداد صفات من غير نظر إلى جمع أو انفراد حسن إسقاط حرف العطف، وإن أريد الجمع بين الصفتين، أو التنبيه على تغايرهما عطف بالحرف، وكذلك إذا أريد التنويع لعدم اجتماعهما أتى بالحرف أيضاً".(٥)

وفي القرآن الكريم أمثلة عديدة تبين هذه الظاهرة نحو قوله تعالى: ﴿عَسَى رَبُّهُ إِن طَلَّقَكُنَّ أَن يُبْدِلَهُ أَزْوَاجًا خَيْرًا مِّنكُنَّ مُسْلِمَاتٍ مُّؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيِّبَاتٍ وَأَبْكَارًا﴾ [التحريم/٥] فأتى بالواو بين الوصفين الأخيرين، لأن المقصود بالصفات الأولى ذكرها مجتمعه، والواو قد توهم التنويع، فحذف، وأما الأبكار فلا يكن ثيبات، والثيبات لا يكن أبكاراً، فأتى بالواو لتضاد النوعين.(٦) وقال تعالى: ﴿الصَّابِرِينَ وَالصَّادِقِينَ وَالْقَانِتِينَ وَالْمُنفِقِينَ وَالْمُسْتَغْفِرِينَ بِالأَسْحَارِ﴾ [آل عمران/١٧] وهذه الأوصاف الخمسة هي لموصوف واحد، وهم المؤمنون، وعطفت بالواو، ولم تتبع دون عطف لتباين كل صفة من صفة، إذ ليست في معنى واحد.(٧)

---

(١) البسيط في شرح جمل الزجاجي: ٣١٨/١

(٢) شرح الأشموني: ١٠٥/٣، و المقرب: ٣٠٢، و المساعد على تسهيل الفوائد: ٤١٧/٢، ٤١٨، و شرح الكافية الشافية لابن مالك: ٥١٩/١، و البحر المحيط: ٤٠١/٥

(٣) حاشية الصبان: ١٠٥/٣، و نتائج الفكر: ١٨٦

(٤) نتائج الفكر: ١٨٦

(٥) الأشباه والنظائر: ٥١/٤، ٥٢

(٦) دراسات لأسلوب القرآن الكريم: مجلد ٤٢٥/١٠، مجلد ٤٨٨/٣

(٧) السابق: مجلد ٤٨٩/٣.

وقد ورد عطف بعض النعوت على بعض في شعر محمود حسن إسماعيل في مواضع متعددة على نحو ساعد في امتداد الجملة وإطالة بنائها. من ذلك قوله في قصيدة "فاروق":(١)

فاروق! هذا الذي توحي السماء إلى ... ناي يحس، ويستوحي، وينفجر

حيث يعبر الشاعر عن مدحه لفاروق بأنه وحي أوحت السماء به إلى نايه بعد أن أضفى عليه من التشخيص ما جعله مهيأ لتقبل ذلك الوحي. واختار الشاعر "الناي" من بين كثير من الآلات الموسيقية التي ترددت في شعره مثل: القيثار، والأرغن، والرباب، والمزهر، والمزمار؛ لأن "الناي" آلته المفضلة، وتمثل هذه الآلة وحدها بنية لها دلالات كثيرة؛ فهي آلة سر الموسيقى والغناء، والموسيقى الممثلة في الغناء ليست إلا مرادفاً لعالم الغاب، أو مرادفاً لعالم الطبيعة بأكمله.(٢) وجاءت كلمة "ناي" نكرة، ومن ثم يسمح النظام اللغوي بنعتها بالجملة الفعلية الدالة على الحركة، وجاء الفعل مضارعاً ليدل على الاستمرارية في العطاء، ويعطف الشاعر على هذا النعت (يحس) مرتين بقوله: "ويستوحي وينفجر"،إذ هي صفات للناي، وعطفها الشاعر لأنها مختلفة الدلالات، فيطول البناء بهذا العطف، ولم تكن هذه الإطالة خاوية الدلالة، بل هي من تمام المعنى الذي ينشده الشاعر والغرض الذي يرومه. ويلاحظ هنا التدرج في هذه النعوت من الإحساس باعتباره المرحلة الأولى من مراحل الإدراك، إلى الاستيحاء، ثم الانفجار بالإبداع الممثل في شاعريته الفذة. وهذا يدل على وعي الشاعر وبراعته الفائقة في اختياره للفظة ووضعها في موضعها الملائم للسياق.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "جنازة الوثنية" متحدثاً عن اللات بعد أن أذهله بزوغ أول شعاع من نور النبي- صلى الله عليه وسلم-:(٣)

أرى قبساً في حمانا غريباً ... وألمح في الأفق ضوءاً عجيباً!
على الأرض دفق أنواره ... فسالت على الرمل طهراً وطيباً
وأذهل باللمح قلب الشموس ... ودارات أفلاكها والغيوبا
وريعت صخور الفلا فارتمت ... على خطوه، واستحالت قلوباً
أهل على جلمدي فاستطار ... وأوشك من رهبة أن يذوبا

هذه هي أول هزة للأصنام، وهي تتهاوى أمام النور الجارف يوم مولد النبي- صلى الله عليه وسلم-. ويصور الشاعر أثر هذا النور المحمدي في الكون من خلال نعت النكرة (ضوءاً) بالمفرد (عجيباً) ثم بالجملة (على الأرض دفق أنواره) والعطف عليها حتى البيت الرابع، ليخرج هذا البناء مطولاً متلاحماً ومتماسكاً من خلال العلاقة النعتية ومعطوفاتها.

---

(١) الاعمال الكاملة: ٤٦٧/١

(٢) الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر: د. محمود بنعمارة ص ٢٣٥- الدار البيضاء.

(٣) الأعمال الكاملة: ٨٦٢/٢

وكذلك قوله في قصيدة "شعر":[1]

..شعر لو ان الجن تسمع شدوه سجدت لدى جن الصدى أرواحها
ولو ان همس نشيده في حانة خشع الندام[2]، وكبرت أقداحها
ولو ان سحر بيانه بمفازةٍ لمضي يسلسل لحنه صفاحها[3]
ولو ان تهويل الخيال بساحةٍ .خلف الغيوب لفزعت أشباحها

وقد وُفِّق الشاعر في ابتداء بعض قصائده بمفردات منكرة تحمل شحنة دلالية تشير إلى مضامين مهمة في القصيدة، وهذا يدل على براعته في اختياره لوضع الكلمة من حيث التعريف والتنكير، وإجادته في افتتاح قصائده افتتاحاً يشد القارئ إليه، ويدفعه إلى إمعان الفكر فيه.

وجاء التنكير في بداية هذه القصيدة يحمل إيماناً راسخاً، واعتداداً بالغاً، وتعظيماً فائقاً لشاعرية الشاعر. خاصة أنه جعل الكلمة المنكرة التي بدأ بها قصيدته عنواناً للقصيدة ذاتها، وهذا يدل على إصراره على إبراز ملامح شاعريته المتفردة. وينعت الشاعر كلمة (شعر) في أول بيت بجملة شرطية مكتملة الأجزاء تبين امتداد أثر شاعريته، ثم يعطف عليها ثلاث جمل شرطيات مكتملة الأجزاء كتلك. لتكون كل جملة وحدة مستقلة ذات دلالة خاصة تضاف إلى سابقتها، وتتآزر جميعاً في إنتاج المعنى وإبراز الشاعرية. والشاعر بهذه الجملة المطولة بالنعت ومعطوفاته كأنه يخرج بكلماتها عن دورها الدلالي أو المعجمي ليكسبها دوراً سحرياً- كما صرح في البيت الثالث- وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وليست عبارة مثل "إن من البيان لسحراً" إلا مؤشراً قوياً في هذا الاتجاه.[4]

وتتعدد النعوت على مدار سبعة أبيات بعد هذه المعطوفات إذ يقول:

قد سابق الأرواح في وثباتها وشأى فعطل عن صداه جماحها
عذب الحفيف[5] على القلوب كأنه دنيا أمان قد زها إصباحها
خمر تحد الخمر فيه! وقل لها: ما كرمة الدنيا! وما تفاحها
نور! ونار .. روضة! وجهنم وسطور فن معجز إفصاحها

وهكذا كان النعت محوراً لبعض القصائد في شعر محمود حسن إسماعيل، أو مغزلاً نسج الشاعر معانيه من خلاله، وأدى بأنواعه إلى امتداد الجملة وإطالة البناء وإحكامه.

---

(١) الأعمال الكاملة: ٣٨٥/١
(٢) الندام: جمع نديم، وهو المصاحب على الشراب المسامر.
(٣) صفاحها: جمع صفاحه وهي حجارة رقيقة عريضة.
(٤) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٨
(٥) الحفيف: صوت الشيء تسمعه كالرنة، أو طيران الطائر، أو الرمية، أو إلتهاب النار ونحو ذلك.

٣- ترتب شيء من عناصر الكلام على النعت.

المقصود بذلك تطلب النعت لعناصر أخرى من الكلام، تأتي بعده متممة له بصورة يمتد بها التركيب النعتي ويطول بها بناء الجملة وذلك نحو:

(أ)- ترتب جملة الصلة على اسم الموصول المنعوت به.

وذلك لأن الموصول اسم مبهم ناقص الدلالة، ومن ثم يلزم بعده صلة توضح إبهامه وتكمل دلالته، ولا يتم معنى الموصول إلا بها. وهذا معنى قول ابن مالك في ألفيته:(١)

وكلها يلزم بعده صله ... على ضمير لائق مشتمله

وقد أدرك القدماء أهمية جملة الصلة في توضيح معنى الموصول، قال المبرد: "واعلم أن الصلة موضحة للاسم؛ فلذلك كانت في هذه الأسماء المبهمة وما شاكلها في المعنى؛ ألا ترى أنك لو قلت: جاءني الذي، أو مررت بالذي، لم يدللك ذلك على شيء حتى تقول: مررت بالذي قام، أو مررت بالذي من حاله (كذا وكذا)، أو بالذي أبوه منطلق. فإذا قلت هذا وما أشبهه وضعت اليد عليه".(٢)

وقد وقع النعت باسم الموصول في شعر محمود حسن إسماعيل في مائة وتسعة مواضع. ومن ذلك قوله في قصيدة "شجرة الحرية":(٣)

زأر الصوت الذي هز الورى ... ومضى للقيد حراً .. فانكسر!

فقد أدى النعت باسم الموصول إلى امتداد الجملة وإطالتها من خلال استلزامه لجملة الصلة (هز الورى) الموضحة لإبهامه، والمكملة لدلالته.

(ب)- ترتب المضاف إليه على المضاف المنعوت به.

وذلك إذا كان النعت بـ "ذو" أو أحد فروعها. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "لابد":(٤)

لابد .. هذي الأوجه البليدة الرواء
ذات السكون الميت، في انتفاضة السناء
ذات الوقوف العبد، في تحرك الفضاء
ذات الصدى المعقوف بالهمسة للنداء
ذات السهوم الحاقد النظرة للضياء
ذات الوجود القابع المخضل بالفناء
ذات العكوف الناشب السجدة فى العماء

---

(١) شرح الاشموني: ٢٣٣/١
(٢) المقتضب: ١٩٧/٣
(٣) الأعمال الكاملة: ٩٩٧/٢
(٤) السابق: ١٢٩٨/٢

ذات اليد المنهومة الكذابة العطاء
تشرب دمع غيرها ليمرع الرياء
وتخلس اللمح من الضحى بلا حياء

ففي هذه الأبيات ثلاثة مركبات:

١- المنعوت والنعت. (الأوجه في البيت الأول، و(ذات) المكررة في أول كل بيت).

٢- المضاف والمضاف إليه. (ذات السكون- ذات الوقوف- ذات الصدى- ذات السهوم- ذات الوجود- ذات العكوف- ذات اليد).

٣- المنعوت والنعت. (السكون الميت- الوقوف العبد- الصدى المعقوف- السهوم الحاقد- الوجود القابع- العكوف الناشب- اليد المنهومة).

فقام النعت بدور هام على هذا النحو في امتداد الجملة وإطالة البناء من خلال نعت كلمة (الأوجه) بـ (البليدة) وتكرار النعت بـ "ذات" سبع مرات على مدار الأبيات. فجاءت كلمة (ذات) في أول كل بيت نعتاً بالنسبة لما قبلها، ومضافاً بالنسبة لما بعدها، ومن ثم يترتب على وجودها مضاف إليه. وقد جاء المضاف إليه في كل بيت منعوتاً بالنسبة لما بعده، بالإضافة إلى تعلق الجار والمجرور المتكرر في كل بيت بما يسبقه، مما ساعد في امتداد الجملة وإطالة بنائها. وفي كل مرة يكرر فيها الشاعر النعت بـ "ذات" يضيف صفة جديدة لهذه الأوجه مغايرة لما قبلها وما بعدها من الصفات، ولكنها تتآزر جميعاً في علو نبرة النفور من تلك الأوجه، واستقباح ما في النفوس من آفات تهوي بالإنسان إلى حضيض الوجود.

(ج)- ترتب جواب الشرط على الجملة الشرطية المنعوت بها.

يتكون أسلوب الشرط من ثلاثة أجزاء: أداة شرط رابطة، وجملة الشرط، وجملة الجواب. وتقوم الأداة بدور هام في تعلق إحدى الجملتين بالأخرى، وتجعل الأولى شرطاً في حدوث الثانية، ولذلك تكون الثانية مترتبة على الأولى أو جواباً لها.(١) ومن ثم فلا بد للشرط من جواب يتمم معناه.

وقد نعت محمود حسن إسماعيل بالجملة الشرطية في تسعة وسبعين موضعاً، من ذلك قوله في قصيدة "الشك":(٢)

وفيه أغان لو عزفت ربابها لكانت رثاء خالدا للعقيدة

فترتب على نعت "أغان" بالجملة الشرطية وجود الجواب الممثل في الجملة الناسخة، بالإضافة إلى النعت الداخلي لخبر كانت الذي ساعد في امتداد الجملة وإطالة بنائها.

---

(١) بناء الجملة العربية: ٢١١
(٢) الأعمال الكاملة: ٦٩٥/١

٤- قطــع النعــت.

وقد سبق الحديث عن هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل، وذلك نحو قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":(١)

إيه يا قريتي أصيخي لشاد ... سكب اللحن في رنين شجي
شاعــر هزه هواك فغنى ... لك أنشودة الجمــال البهي

فجاءت كلمة "شاعر" في البيت الثاني مرفوعة- وهي نعت لـ "شاد" - على أنها خبــر لمبتــدأ محذوف، فقطع إلى الرفع؛ لإحداث نوع من التيقظ عند السامع في هذا الموضع، يتضــح ذلــك عند تنغيم هذه الكلمة تنغيماً ينبئ عن الغرض من القطع هنا، وذلك بالضغط على هذه الكلمــة وتمطيط الألف وإطالة الصوت بها. ولو قطع الشاعر إلى النصب كذلك لجاز، ولكنه آثر القطــع إلى الرفع في هذا الموضع؛ لأنه بمثابة جملة اسمية تقريرية تفيد رسوخ المعنى وثبوتــه فــي ذهن المتلقي.

وقطع النعت أي المخالفة في الإعراب بينه وبين منعوته على النحو السابق وسيلة مــن وسائل إطالة الكلام فكلمة "شاعر" كلمة واحدة، تقوم مقام جملة، والعلامة الإعرابية هي التــي تفرق بين ما إذا كانت هذه الجملة فعلية أو اسمية، فهي فعلية على النصــب، واســمية علــى الرفع.

والكلام مع النعت المتصل، أي على المتابعة في الإعراب بين النعت والمنعــوت، جملــة واحدة، يكون فيها المنعوت والنعت كالاسم الواحد، أما مع النعت المقطوع فــالكلام فــي قــوة جملتين: فعلية على النصب، واسمية على الرفع.(٢)

٥- الاتساع في النعوت الداخلية.

تتداخل النعوت بصور متنوعة، وتتولد منها صور جزئية بالنعت وغيره مــن الوظــائف النحوية، ويعد ذلك صورة من صور الاتساع المتنوعة التي يصنعها النعت في بناء الجملة.(٣)
وقد لاحظ الدكتور محمد حماسة أن النعت في القصيدة عندما يتنوع ويتعدد ويتداخل، بأن تدخل جملة نعتية في بناء جملة نعتية أخرى، فإن هذه النعوت المكثفة تؤدي إلى أمرين:

"أولهما: طول الجملة وتعقيدها، وذلك لأن النعت من الوظائف النحوية التي يسمح لهــا نظــام اللغة العربية بالتعدد لمنعوت واحد، ولأنه أيضاً من الوظائف التي يمكن أن يتنوع ما يشــغلها، فيجوز أن تشغــل بالمفرد، أو بالجملة، أو بشبه الجملة. وغير خاف أنه إذا جاء النعت جملــة

---

(١) الأعمال الكاملة: ٥٣/١
(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ١١٦
(٣) التركيب النعتي في العربية: ٧٠

فقد تتضمن في داخل مكوناتها جملة نعتية أخرى، وبذلك تتراكب الجملة الواحدة وتحوي في داخلها أكثر من جملة. وشأن النعت في هذا شأن الخبر والحال أي في التعدد والتنوع.
الآخر: مترتب على السابق، وهو أنه عندما تطول الجملة وتتداخل على النحو السالف- بسبب النعت أو غيره- غالباً ما يؤدي ذلك إلى تركيب صورة متماسكة من صور القصيدة".(١)

وهذا ما يمكن أن يلاحظ على نماذج كثيرة متنوعة في شعر محمود إسماعيل. من ذلك قوله في قصيدة "بين الله والإنسان":(٢)

إن كنت لا تعرف سر دمعة يذرفها الفقير
يسقى بها خريفه العطشان في لهاثه المرير
فيزرع الوهم على جفونه بستانه النضير
.. ثماره دانية القطاف
.. ظلاله وارفة الضفاف

حيث يتوجه الشاعر بهذه الأبيات إلى الذين دميت جباههم من السجود، وعميت قلوبهم عن الإنسان الفقير، وغفلوا عن سر دموعه المنهمرة، وعبر الشاعر عن ذلك من خلال النعت بالجملة الفعلية (يذرفها الفقير) الدالة على انهمار دموعه واستمرارها. ثم بالجملة الفعلية (يسقى بها خريفه)، وتمتد هذه الجملة بالنعتين الداخليين (العطشان، والمرير)، ويعطف عليها جملة فعلية ممتدة بالنعت الداخلي (النضير) وبالحال، فكلمة "بستانه" منعوت بالنسبة لكلمة "النضير" وصاحبة الحال بالنسبة للجملتين الحاليتين (ثماره دانية القطاف، وظلاله وارفة الضفاف). ومن ثم امتدت الجملة الشرطية المحذوفة الجواب بأكثر من وظيفة نحوية ساعدت كلها في إطالة البناء، كما ساعدت النعوت الداخلية في تشكيل بنية القافية.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "نفخة الصور"- مصوراً ما فعله المحتلون الطاغون في أنحاء البلاد-:(٣)

كل هذا حصاد طاغين راحوا   يزرعون الخراب في غفلاتك
ويشدون للفناء قيوداً   مثقلات على خطا نهضاتك
شرب الشرق من أساهم عذاباً   أنت تدري لظاه في خطواتك
عبروا لجة البحار لصوصاً   وعدوا كالذئاب في فلواتك
وأقاموا مجازراً تخجل الدنيا   لأهوالها بشط "قناتك"
وأراقوا الدم الزكي! وما سال   بغير الحياة من مهجاتك

والشاعر في هذه الأبيات مشغول بما فعله أولئك المعتدون في البلاد، فوظف النعت للتعبير عن هذه المعاني حتى طالت الجملة به وبما عطف عليه وبما تولد عنه من نعوت داخلية على مدار

---

(١) الجملة في الشعر العربي: ٨٢
(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٥٣/٢
(٣) الأعمال الكاملة: ٩٦٨/٢

اثنى عشر بيتاً من أبيات القصيدة. وجاء الشاعر بكلمة "طاغين" نكرة في البيت الأول، وكأنه يعدها لأن تكون منعوتاً لما سيلحق بها من جمل، وتبدأ سلسلة هذه النعوت بجملة فعلية ماضوية دالة على الثبوت والانتهاء (راحو)، يمدها الشاعر بجملة حالية ذات فعل مضارع تبين دوام إفساد هؤلاء الطاغين في الأرض على غفلة من أهلها، ويعطف على الجملة الحالية جملة فعلية مضارعية ممتدة بالنعت الداخلي (مثقلات). وفي البيت الثالث يكرر الشاعر النعت لهؤلاء الطاغين بجملة فعلية ماضوية تبين مدى معاناة البلاد من أولئك المفسدين، وتمتد هذه الجملة بنعت كلمة (عذاباً) بالجملة الاسمية (أنت تدري لظاه) التي تؤكد إفساد هؤلاء الطاغين في الأرض. ويأتي البيت الرابع نعتاً بالجملة الفعلية الماضوية (عبروا لجة البحار) الممتدة بالحال (لصوصاً) التي تبين كيفية مجيء هؤلاء الأعداء إلى بلادنا، ويعطف على هذه الجملة جملتين فعليتين ماضويتين تمتد ثانيتهما بالجملة الفعلية (تخجل الدنيا لأهوالها) الواقعة نعتاً لـ "مجازراً". ثم يعدد الشاعر بعد ذلك في الأبيات التالية أوجه الفساد الذي طغى في البلاد على يد أولئك الطاغين، فقد سفكوا الدماء، وفتكوا بالنساء وبالشيب وبالأطفال بعد نهب أقواتهم، وروعوا الآمنين، واستباحوا الحرمات، ودنسوا المقدسات. وتمتد الجملة على هذا النحو ويطول بناؤها من خلال النعت ومعطوفاته والنعوت الداخلية التي أفسحت المجال لامتداد الأبيات بها إلى أن يقول:

كل هذا .. وأنت في دورة الأيام   تعدو مستغشياً في سباتك
تسلم الليل للنهار! وتسعى   بشجون النهار في أمسياتك

فيحذف الشاعر الخبر؛ لأنه يرى أن مفاسد أولئك الطاغين قد بلغت مبلغاً لا يمكن أن تعبر عنه كلمة واحدة. ومع ذلك فإن أبناء البلاد في غفلة عما يحدث حولهم.

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة "عاشقة العنكبوت" ، حيث يخاطب الشاعر نفسه حينما أحس أنها تريد- في بعض نزواتها- أن تلتصق بذكريات الماضي الذليل؛ فيبرأ منها وينفصل عنها ويرحل إلى عالم جديد قائلاً:[١]

ارجعي أنت .. فإني للسفوح الخضر سائر
لصباح ليس فيه نظرة من جفن صاغر

ثم يرسم هذا العالم الأفضل الذي يسعى إليه مع الأمة الثائرة المتجددة، وذلك من خلال النعوت المتكررة لكلمة "صباح" وما يتولد عنها من نعوت داخلية متعددة أسهمت بشكل واضح في امتداد الجملة وطول البناء. وينساب تيار النعوت الجارف مصوراً سمات العالم المثالي الذي تنزع إليه أحلام الشاعر إذ يقول:

ليس فيه آكل من لقمة بنت سفاح

---

(١) الأعمال الكاملة: ١١٠١/٢

ولـدت مـرجـومـة الأنـساب مـن غير كفاح

* * *

ليس فيـه بسمـة تـجتـر أوجـاع الضـمير
أو ضـميـر هـالك الإحساس مـوءود الشعور

* * *

ليـس فيـه كلمـة سـاجـدة الـحرف مهيـنـه
خبـأت فـي صدرهـا وكـراً لحيات الضغينـه

* * *

ليس فيـه أذن كــذابـة الـســمع شقـيـه
يجلد الصوت صداها، وهي بالصوت حفيه

* * *

ليـس فيـه قـامـة تعوج مـن زور الـريـاء
لتحيل السهم قـوسـاً خـاشعـاً قبل اللقـاء

* * *

ليس فيـه أحدب مـن غير داء فـي عظـامه

يـرضـع الذل مـع الأنفاس مـن وقت فطامه

* * *

ليس فيـه راحـة تـمتـد مـن غــاب سحيق
تنسخ الأفعى على الأسوار عصفور الشروق

* * *

ليس فيـه خـالــس الفتنـة مـن وجـه حـيي
حصـنـت عــذراءه العفـة باللحظ الأبـــي

* * *

ليـــس فيـــه آخـذ اللبلاب شـرعاً للتسلـق
كلــمـا أبـصـــر شيـئـاً راح فيـه يتعـلـق

وينسج الشاعر على هذا المنوال ستة وعشرين زوجاً تمثل جملة واحدة ممتدة بالنعـت ومدخولاته. يبدأ كل زوج فيها بجملة ناسخة نعتية وما يتولد عنها من نعوت داخلية متعـددة. ويمضي في سائر الأبيات يرسم ملامح المجتمع الجديد الذي يتمنى أن تعم فيه القيم النبيلة إلى أن يقول:

ليـس فيـه واصـل يـلعـق مـن أكتـاف غيـره
فـإذا يشبـع، يـرمـيـه هشيـمـاً حـول قـبـره..

* * *

ليـس فيـه مـن ضـبـاب الـكره والأحقـاد ذره
كـل دنـيــاه صـبـابـات، وحـب، ومـســـــره

* * *

كـل مـا فيـه يـد تسكـب للنفس الـضـيــــاء
وتـحيـل الـدمـع أنـغـامـاً وعـطـراً ورجـــاء

* * *

وهكذا يأتي كل زوج من هذه الأزواج بصفة جديدة، فبدا كما لو كان مستقلاً عن الآخر، وقد ساعد الشكل في ذلك؛ حيث جاء كل زوج على قافية تخالف بقية القوافي، بالإضافة إلى العلامات التي وضعها الشاعر فاصلة بين الأزواج، وكأنه يريد أن يقول: إن تحقق معنى واحد من هذه المعاني يضمن السلامة للمجتمع ومن فيه. إلا أن هذه الأزواج مترابطة في عمقها ترابطاً رأسياً محكماً، وقد اعتمد الشاعر في ترابط الأبيات وتماسكها على الوظيفة النحوية الدلالية للنعت من خلال تكرار الفعل (ليس في مطلع كل زوج، وكذلك الضمير في قوله: "فيه". إلا أن التكرار كان في الشكل الصياغي فحسب؛ لأن معنى كل زوج مخالف لما قبله، ومن ثم فهو تكرار تأسيسي، يؤسس به الشاعر معنى جديداً مضافاً إلى ما قبله من معان تتآزر جميعاً في توضيح ملامح المجتمع الجديد الذي يصبو إليه.

وقد أدت هذه النعوت المكثفة إلى طول الجملة وتعقيدها من خلال تعدد النعت لمنعوت واحد وهو "صباح"، وما ترتب على ذلك من نعوت داخلية شكلت صوراً جزئية متنوعة أدت إلى إحكام البناء وتماسكه نحو: "بنت سفاح"، ولدت مرجومة الأنساب، تجتر أوجاع الضمير، هالك الإحساس، موءود الشعور، ساجدة الحرف، مهينة، كذابة، شقية، تعوج، يرضع الذل، يلعق من أكتاف غيره، ...".

وبهذه النعوت الداخلية المتسعة يصل الشاعر إلى العالم المثالي الذي يصبو إليه، وهو عالم الصبابات والحب والمسرات والإخاء والوئام.

٦- تكرار النعت لمنعوت واحد.

النعت من الوظائف التي يسمح النظام اللغوي بتعددها، "والمقصود بالتعدد هنا أن يكون بغير وسيلة التشريك بواسطة حرف العطف بطبيعة الحال، فهذه توجد في كل وظيفة نحوية تتقبل ذلك، ولأن شرط التعدد عدم الاقتران بالعاطف كما يقولون".[١] وهذا التعدد مرهون بحاجة السياق إليه، وذلك وفقاً لقدرة الشاعر الإبداعية التي لا تعمل بطريقة واحدة كل مرة،[٢] بمعنى أن هناك قصائد في شعر محمود حسن إسماعيل كان محورها التركيب النعتي كقصيدة "زهرتي"[٣]، و "التائهة"[٤]، و "شعر"[٥] فقد شكل التركيب النعتي المعمار اللغوي لهذه القصائد، بصورة جعلت هذا التركيب مفتاحاً للدخول إلى عالم هذه القصائد. ومن جهة أخرى فقد خلت

---

(١) بناء الجملة العربية: ٦٨
(٢) الجملة في الشعر العربي: ٨٤
(٣) الأعمال الكاملة: ١٥٧/١
(٤) السابق: ١٣٢٥/٢
(٥) السابق: ٣٨٥/١

بعض القصائد من النعوت تماماً كقصيدة "سبحان الله"،[1] أو ندرت فيها النعوت كقصيدة "نداء العطر"[2] التي لم يرد فيها النعت إلا مرة واحدة.

وتكرار النعت لمنعوت واحد له صور متعددة في شعر محمود حسن إسماعيل، فتارة تكون هذه النعوت المكررة مفردة نحو قوله في قصيدة "الله والجبل":[3]

وجفون من ضياء الله دارت مسبلات
ونفوس قانتات تائبات عابدات
ذائبات في رحيق النور نشوى فانيات
عاشقات منبع الطهر منار الكائنات
سيد الدنيا، شفيع الحق، سر الرحمات!

فامتدت هذه الجملة من خلال النعوت المكررة لكلمة "نفوس"، فقد بلغت سبعة نعوت مفردة، بالإضافة إلى نعت معمول النعت السابع، أي نعت كلمة "منبع" الواقعة مفعولاً به لاسم الفاعل "عاشقات" بأربعة نعوت، وبذلك بلغت النعوت في هذه الجملة أحد عشر نعتاً أدت جميعها إلى امتداد الجملة وإطالة بنائها.

وتارة أخرى تكون هذه النعوت متنوعة بين المفرد والجملة وشبه الجملة نحو قول الشاعر في قصية "صوتها في ضميري":[4]

رفت على فمها المسحور أغنية حزينة صرخت شوقاً لمحزون
قدسية حملت من ثغر فاتنتي صوتاً من الذكر الأولى يناديني

فقد نعت الشاعر كلمة "أغنية" بالنعت المفرد "حزينة"، ثم بالجملة الفعلية الماضوية "صرخت.." ثم بالمفرد "قدسية"، ثم بالجملة الفعلية الماضوية "حملت من ثغر فاتنتي صوتاً" وتمتد هذه الجملة بنعت كلمة "صوتاً" بالجملة الفعلية المضارعية "يناديني". وبذلك تمتد الجملة ويطول بناؤها من خلال تكثير النعت لمنعوت واحد.

وهكذا أدى النعت- باعتباره وظيفة نحوية لها أثرها- دوراً هاماً في بناء الجملة وامتدادها في شعر محمود حسن إسماعيل، وتمكن الشاعر من توظيف الخصائص النحوية الدلالية للنعت وفقاً لحاجة السياق إلى ذلك، بصورة تخدم رؤيته الفنية الخاصة.

(١) السابق: ١٧٨٣/٤
(٢) السابق: ١٢٣١/٢
(٣) السابق: ١٧٤١/٤
(٤) السابق: ٢١٤/١

المبحث الثاني: دور التركيب العطفي في إطالة بناء الجملة.

أولاً: دور العطف في التماسك النصي.

يقوم العطف بدور مهم في تماسك النص وترابط أجزائه، وذلك من خلال حروف العطف التي تتماسك بها الجمل وتتلاحم مفرداتها. ولم يكن التماسك العطفي ناتجاً عن وجود حرف العطف وحده؛ إذ يقوم حرف العطف مع التطابق في العلامة الإعرابية بالدور العظيم في ترابط المعطوف بالمعطوف عليه.(١) ونظراً لأن حروف العطف تكتسب معانيها في الغالب بناءً على السياق الذي توجد فيه هذه الحروف، كان من الطبيعي أن تكون هناك علاقة ما تربط بين المعطوف والمعطوف عليه، وهي الجهة الجامعة التي أباحت العطف بينهما،(٢) والتي يكون الربط بالعطف فيها كشأن الربط في كل أحواله "توسط بين كمالين: كمال الارتباط، وكمال الانفصال، ويعني هذا أن الربط بالعطف يعد قرينة على انعدام الارتباط وانعدام الانفصال بين المتعاطفين، فدلالته على انعدام الارتباط ناشئة من أدائه معنى المغايرة،ودلالته على انعدام الانفصال ناشئة من العلاقة السياقية التي ينشئها كل حرف، حسب معناه الوظيفي وقرائن السياق".(٣)

ويربط العطف - باعتباره وسيلة للربط- بين المفردات، وبين المفرد والجملة، وبين الجملة والجملة، وبين عدة جمل.(٤)

فمثال الربط بين المفردات قوله تعالى: ﴿هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ﴾ [الحديد/٣] فالواو ربطت بين المفردات "الأول" و"الآخر" و "الظاهر" و "الباطن" لتجعلها جملة تامة متماسكة بعد أن كانت مفردات متباعدة. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "دمعة وفاء":(٥)

غمر الشكل روحه بعماء ... وشقاء ووحشة ودياجر

ومثال الربط بين المفرد والجملة قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْنَ﴾ [الملك/١٩] ومنه قول الشاعر في قصيدة "اللاجئون":(٦)

إن لم تذقه الردى هوناً.. فرحمتها ... أن تبذر السل فيه ثم تنحسر

وذلك بعطف "تنحسر" على المصدر المؤول من (أن تبذر).

---

(١) بناء الجملة العربية: ١٩٣
(٢) علم اللغة النصي: ٢٥٩/١
(٣) نظام الارتباط والربط: ٢٠٠، ٢٠١
(٤) معايير النصية، دراسة في نحو النص: ٧٥
(٥) الأعمال الكاملة: ٣٦٢/١
(٦) السابق: ١٣٤٧/٣

ومثال الربط بين الجملة والجملة قوله تعالى: ﴿أَأَمِنتُم مَّن فِي السَّمَاءِ أَن يَخْسِفَ بِكُمُ الأَرْضَ فَإِذَا هِيَ تَمُورُ أَمْ أَمِنتُم مَّن فِي السَّمَاءِ أَن يُرْسِلَ عَلَيْكُمْ حَاصِبًا ﴾ [الملك/١٦، ١٧] ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "قصة ظلام":[١]

صرع القوم! أم دهتهم خبيئه؟ صيروا حكمة السماوات عارا ..

وذلك على حذف همزة الاستفهام.

ومثال الربط بين عدة جمل قوله تعالى: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ ... عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ﴾ [التكوير/١-١٤] فبهذه "الواو" العاطفة بين الجمل، وبجملة جواب الشرط التي تأتي بعد ثلاث عشرة آية متعاطفة بالواو ينسبك النص.[٢] ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "القدس تتكلم":[٣]

... مهما تمادى الليل في عدائي
أو أزهق النور على أشلائي
أو لوث التيه خطا ضيائي
أو أخرس البغي صدى دعائي
أو هدم الشر ذرا بنائي !!
.. سيزحف النور إلى قبابي
ويسترد طهره ترابي
ويورق السلام في أعتابي!

فتتوالى المعطوفات على جملة الشرط بـ "أو" التي أفادت التنويع والربط بين هذه الجمل المتعاطفة إلى أن يأتي الجواب في البيت السادس، وبذلك ينسبك النص. ومن ثم يسهم العطف بدور كبير في تماسك النص وترابط أجزائه من خلال حروف العطف.

---

(١) الاعمال الكاملة: ٨٥٣/٢
(٢) معايير النصية: ٧٦
(٣) الأعمال الكاملة: ١٥٥٦/٣

ثانياً: محورية العلاقة العطفية في شعر الشاعر.

العطف من الوظائف النحوية التي يسمح النظام اللغوي بإطالة الجملة من خلاله، وذلك بتكرار حرف العطف أكثر من مرة وتنويعه. وهذا مرهون بحاجة السياق إليه، وذلك وفق ما تقتضيه قدرة الشاعر الإبداعية. فهناك قصائد كان محورها التركيب العطفي، أي أن العطف كان الأداة التي بني محمود حسن إسماعيل بعض قصائده بها، كقصيدة "سيناء"،[1] و "طير من الشرق"،[2] و "أغنية من الكوخ"،[3] ومن جهة أخرى ندر التركيب العطفي في بعض قصائده كقصيدة "نشيد الجلاء"،[4] و "الملاك النائم"،[5] و "الحمد لله".[6]

وقصيدة "أغنية الكوخ" التي بنى الشاعر معمارها على العطف يقول في مطلعها:[7]

إن رأيت النور مذعور الخطى نحو المغيب
ورأيت الطير ينعاه لأوراد الكثيب
ورأيت العطر نعسان على الأيك الرطيب

وهكذا تتوالى الجمل المعطوفة على جملة الشرط قبل استكمال الجواب، وتمتد كل جملة معطوفة بمقيداتها، وما يلحق بها من تراكيب نعتية إذ يقول:

ورأيت النهر سراً، ذاب في الصمت الرهيب
ورأيت الشمس لا شمس سوى طيف الغروب
ورأيت الليل قديساً تهادى للغيوب
غامض الأسرار، يحكي ستره نعش الذنوب

وبذلك تطول جملة الشرط وتمتد إلى سبعة أبيات مترابطة بالواو العاطفة، إلى أن تأتي جملة الجواب فينسبك النص بها، وذلك في قوله:

فانظري تهويمة الوادي، ونادي: يا حبيبي!
تشرق الدنيا، ويندى جوها من كل طيب
وتهل الفرحة الكبرى على قلبي الكئيب
ويعود الأمل الهارب لي عود الغريب!

وقد طالت جملة جواب الشرط المتضمنة شرطاً محذوفاً تقديره: فإذا نظرت وناديت تشرق الدنيا..، ويعطف الشاعر على جواب (الشرط المحذوف) ثلاث جمل تمتد إلى ثلاثة أبيات. وبهذا امتدت الجملة الشرطية بأجزائها الثلاثة إلى أحد عشر بيتاً من خلال التركيب العطفي.

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٢٣/٣
(٢) السابق: ١٠٤٣/٢
(٣) السابق: ١٢١٧/٢
(٤) السابق: ١٠٦١/٢
(٥) السابق: ١٢١٩/٢
(٦) السابق: ١٧٧٩/٤
(٧) السابق: ١٢١٧/٢

ويعطف الشاعر على الجملة الشرطية السابقة جملة شرطية تمتد كتلك إلى ثلاثة عشر بيتاً تختلف قافيتها عن سابقتها إذ يقول:

وإذا ما الفجر أضفى نوره فوق التلال
وزكت مئذنة الناسك من عطر الهلال
وإلى الله دعا الداعي بطهر وابتهال

وتتتابع المعطوفات على جملة الشرط فتمتد إلى تسعة أبيات إلى أن تأتي جملة الجواب ممتدة إلى أربعة أبيات تكتمل بها أركان الجملة الشرطية الثانية.

وهكذا قد بنى الشاعر قصيدته من جملتين شرطيتين متعاطفتين بالواو. فبدت العلاقة العطفية محوراً مهماً في بناء هذه القصيدة، كما أدت هذه العلاقة إلى تماسك الأبيات وترابطها في بناء محكم مكون من جملتين شرطيتين ممتدتين على مدار أربعة وعشرين بيتاً.

وكذلك شكل التركيب العطفي البناء اللغوي في قصيدة "سيناء" التي يقول الشاعر في مطلعها:[1]

.. ولو غافلتني مقادير غيب،
على وجهها صيحة للنزوح!
.. وشقت دروبي جنازاتها،
بعطر، شذاه زوال يفوح!
.. ولو شطر الدهر إصغاء روحي،
وصب الهمود لنايي الجريح!

والقارئ لهذه الأبيات يحس بعدم الانسجام لمدلولات هذه الكلمات، وأن التراكيب عازفة عن أداء ما يناط بها من مهام، فلا الشرط يبحث عن جواب، ولا حرف العطف يتكئ على معطوف عليه، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بحرف العطف؛ ليوحي أن الخطاب مستمر في النفس قبل البدء في القصيدة كما هو مستمر بعدها من خلال هذه الجمل المتعاطفة،[2] إذ يقول:

.. ولو عشش الهم تحت ضلوعي
وظل على رئتيها ينوح!!
.. ولو قفزت من دمي آهة
مسمرة كصليب المسيح!
.. ولو جسدت نفسها حيرتي
أبابيل جن بمهوى سفوح
.. ولو جدلت من عروقي سياط
وظلت بها لعناتي تصيح،
.. ولو كلم الموت أنهار صمتي

(١) الاعمال الكاملة: ١٥٢٣/٣

(٢) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٨

وأصغى سكوني لنهش الفحيح،

وهكذا تتوالى المعطوفات على جملة الشرط، وليس علينا أن نبحث عن جواب لكلمة "لو" التي تكررت في القصيدة إحدى عشرة مرة متتالية على مدار ثلاثة عشر بيتاً، وكأنها كواكب يوسف في رؤياه، قبل أن تلتقي بمؤشر لفحوى غمغمة الأداة،(١) إذ يقول:

لأنبت ذاتي وأرجعتها
من العدم الهاجع المستريح
ظوامئ ترضعن وهم العبير
وترعشن كل جماد، وروح..

وهنا يتعمد الشاعر أن يحدث نوعاً من الخلخلة في التركيب اللغوي: "ظوامئ ترضعن وهم العبير"؛ إذ ترتبك أطراف هذا التركيب بالمقياس النثري، فكلمة "ظوامئ" – وهي جمع – ليس لها مراجع سياقية في التركيب السابق عليها إلا كلمات مفردة، ومن ثم فإن الاتساق النحوي النثري لا يستقيم، ولكن مناخ وجود "الجن" الصريح في الأبيات يؤهله إلى أن يتحدث– دون معادل نثري– عن سيناء والمقبرة الكبرى والجرح الظامئ لعام ١٩٦٧م،(٢) فضلاً عن أن هذا مما يتاح للشاعر أن تتسع حركته من خلاله.

ثم تتوالى بعد ذلك المعطوفات على هذا الجواب فيقول:

.. وجئتك .. من كل حي،
ومن كل ميت،
ومن كل لحن ذبيح!!
أناديك ..
.. أنت النداء الوليد،
لسمع ترنم فيه ضريح!!

وهكذا كان العطف عنصراً مهماً من عناصر البناء في هذه القصيدة، بل كان النسيج الذي نسج الشاعر أبياته من خلاله حتى انسبكت القصيدة على هذا النحو.

(١) في قضايا الشعر ونقده: ١٩٩
(٢) السابق: ٢٠١

ثالثاً: وسائل امتداد الجملة بالتركيب العطفي في شعر الشاعر.

يؤتى بالتركيب العطفي وفقاً لما يقتضيه السياق من معان تكتسب من حروف العطف، وتكون هذه المعاني مترتبة على السياق ذاته؛ لأن الأدوات لا تنبع من الخارج، وإنما تكشف من داخل النصوص، فالنصوص خالقة أدواتها، ومن ثم تفتح هذه الأدوات معالم لا تستطيعها سواها.(١)

وقد يؤدي التركيب العطفي إلى امتداد الجملة وإطالة بنائها، وذلك مرهون بحاجة السياق إليه ولهذا صور في شعر محمود حسن إسماعيل، منها:

١- عطف اسم على اسم لا يكتفي الكلام به.

وهذا مما تنفرد به "الواو" من بين سائر حروف العطف، وذلك نحو قولك: "اختصم/ تضارب/ اصطف زيد وعمرو"، و "سواء زيد وعمرو"، و "جلست بين زيد وعمرو". فالمعطوف عليه في هذه الأمثلة لا يكتفي به؛ إذ الاختصام والتضارب والاصطفاف والمساواة والبينية من المعاني النسبية التي لا تقوم إلا باثنين فصاعداً.(٢) ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "حين أطرقت":(٣)

يتسلى بنا الوجود .. ولكن سلوة الذئب بالشياه السمينه
ونغنيه ملهمين حيارى بين رجس، وغفلة، وضغينه

وكذلك قوله في قصيدة "نهر النسيان":(٤)

ونسيت السلام والحرب سيان شذا النور أو لظى البركان
ونسيت الهدوء والضجة الهوجاء سيان سكنتي أو بياني

وذلك على أن "أو" العاطفة في البيتين بمعنى "الواو" التي للمصاحبة.

وكذلك قوله في قصيدة " راهب النخيل" : (٥)

هو الموت ساق فوق أعتاب حانه سواء صعاليك الورى والقياصر

٢- عطف الشيء على مرادفه.

وقد سبق الحديث عن هذه الظاهرة في شعر محمود حسن إسماعيل، ومنها قوله في قصيدة "من أغاني البائسين":(٦)

---

(١) صوت الشاعر القديم: ٦
(٢) التوابع بين القاعدة والحكمة: ٢١٥
(٣) الأعمال الكاملة: ٢٤٩/١
(٤) السابق: ٨١٨/١
(٥) السابق: ٤١٧/١
(٦) السابق: ٥٢٢/١

كعبـة للبـر صيـداء العـلا		جل من أنشا، وسوى، وبنـى

وقوله في قصيدة "أحزان الغروب":[1]

عف الهوى لم يرغ في لحنة وزر		ولـم يدنس بإثم فيه أو حوب

فالإثم والحوب واحد، وكذلك الأفعال (أنشا، وسوى، وبنى)، وهذا مما ساعد في امتداد الجملة، وفي ذلك تقوية للمعطوف عليه وتأكيد له، إذ إن المعطوف بمثابة تكرار للمعطوف عليه، والتكرار عموما لتقوية المعنى وتأكيده.

٣- تكرار حـرف العطـف.

يتكرر حرف العطف، فيؤدي إلى توالي المعطوفات التي تطول بها الجملة، وذلك على حسب ما يقتضيه السياق. ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "نهر النسان":[2]

اسقياني من خمرة النسيـان		وانسياني فقد نسيت زمـاني!
ونسيت الشباب والسحـر		والأحلام والفن والرؤى والأغاني
ونسيت المنى وكانت شعاعاً		باهت الظل حائراً في جنـاني
ونسيت الأسى وكـان رياحاً		أزجت الجن خطوها في كياني
ونسيت الأيام حتى تلاشت		كهشيم على تراب الزمـان

وهكذا تعد "الواو" العاطفة الأداة التي ينسج الشاعر بها أبياته فتتوالى بها المعطوفات على هذا النحو، وتمتد الجملة من خلال هذا العطف المكرر وتكرار الفعل المعطوف "نسيت" ما يقرب من ست وعشرين مرة على مدار الأبيات. وهو بهذا التكرار كأنه يضع يد القارئ على الفكرة المتسلطة عليه، وهي فكرة النسيان التي تسيطر وتلح على فكر الشاعر أو شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ يذكر الفعل الدال عليها في مطلع كل بيت. ويلاحظ أن هذه الفكرة هي رغبة داخلية لدى الشاعر بانت من خلال طلبه في البيت الأول أن يسقى من خمر النسيان لينسى كل شيء حوله، بل إنه قد نسي بالفعل من خلال الصياغة الماضوية للفعل الدالة على الثبوت والانتهاء. فقد نسي الجمال والعبير، والندى، والأنسام، والربيع والخريف، والأكواخ والقصور، والنعيم والبؤس، والسلام والحرب، والهدوء والضجة، والحياة والفناء، والنسيان والذكر حتى صار وهما في خاطر النسيان. إذ يقول:

ونسيت الندى وقد كان خمراً		لبني الطير لم ترق في دنان
ونسيت الأنسام تنقل في المرج		صلاة الطيور للغـدران
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر		والطير والهوى والأماني
ونسيت الخريف وهو صبا مات		فسجته شيبة الأغصان
ونسيت الأكواخ وهي قلوب		داميات تلفعت بالدخان

---

(١) الاعمال الكاملة: ١٢٥/١
(٢) السابق: ٨١٧/١

ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات البلى من البهتان
ونسيت الحياة وهي رماد نفخت ذره يد الشيطان
ونسيت الفناء وهو بجسمي هادم يرصد الفناء لباني

إلى أن يقول:

ونسيت النسيان والذكر حتى صرت وهما في خاطر النسيان

وهكذا تطول الجملة بتكرار حرف العطف مع الفعل المعطوف في أول كل بيت تكراراً يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام، وقد جاء اللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق، وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة، وذلك بتقييد الفعل "نسيت" بالمفعول به المقيد بالجملة الحالية. ومن ثم جاء التكرار بصورة تعمل على تكثيف الدلالة رأسياً، وتؤثر في البنية الإيقاعية من خلال توزيع الألفاظ المكررة على أبعاد متساوية في الأبيات، كما توحي بالرغبة العارمة لدى الشاعر في تجرده من كل ما حوله لزمان محجب عنه.

ومن نماذج طول الجملة بتكرار "أو" العاطفة قول الشاعر في قصيدة "النفس والخطيئة":[1]

ما زلت أدعو الله عمرا ثانيا لجسدي
أعيد فيه سيرة للروح منذ مولدي
نقية من كل ما يقضني في مرقدي
بريئة من كل ما يشوى الرؤى في خلدي
ويجعل الإيمان في نفسي غريب البلد
يعيش كالضوء السجين في سكون المعبد
تديره أغلاله، لغاية لم توجد
معذباً، كأنه سريرة المضطهد

والشاعر هنا يستحضر حال النفس ساعة انتزاع الروح منها، فإنها تدعو الله عمراً ثانياً تعيد فيه سيرة للروح نقية بريئة مما يجعل الإيمان غريباً معذباً كأنه سريرة المضطهد. ويعطف الشاعر على هذا التركيب النعتي المبدوء بالأداة الدالة على التشبيه (كأنه سريرة المضطهد) بـ "أو" العاطفة الدالة على تنويع التشبيهات المتلاحقة، إذ يقول:

أو ظامئ إلى سراب ظامئ مصفد
أو طائر، على خريف هالع مبدد
صب الأسى في نايه أنين حلم أسود
يطفر من قضبانه كمستغيث مقعد
أو طارق أسرار باب في الظلام موصد

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٢/٢

يصـــر، ثـم يمحي فـي اليأس والتـــردد..
أو سـابـح فـي لجـة مطـمـورة بـالـزبـــــد
في جيب إعصار على الأفق يتيم الرشـــــد

وهكذا تتولى التشبيهات من ظامئ إلى السراب، إلى طائر مبدد بالخوف، إلى طارق فـي الظلام، إلى سابح في لجة مطمورة بالزبد، إلى حائر ينام بنار الشك ويتوسد بها، إلى تائب لله، إلى راحل لم يزود بغير التيه؛ فتطول الجملة من خلال هذه التشبيهات المتلاحقـة المترابطـة بحرف العطف "أو" الذي يعد الركيزة الأساسية التي اعتمد عليها الشاعر في هذا التنويع. وهذه سمة مميزة لشعر محمود حسن إسماعيل، حيث تأتي عنده التشبيهات المتتابعة معطوفة بعضها على بعض حيناً، وبدون عطف حيناً آخر، والغاية واحدة في كلتا الحالتين، وهو تأكيـد معنـى واحد، أو إحساس معين.(1) وتفسير ذلك أن الشاعر عندما يعكف على ذاته "يسلم نفسـه إلـى عالم رحب فسيح، عامر بالمشاعر التي يتعذر وصف بعضها أحياناً بوصف واحد محدد، وحينئذ ينشط خياله، ويلتقط كل ما يمكن التقاطه من العناصر والصفات؛ لينقل إحساسه فـي الموقـف الخاص، بإيقاعه ومذاقه، ودرجات ألوانه؛ ومن ذلك تتولد التشبيهات المتتابعة".(2)

وكذلك أدت "أم" العاطفة إلى امتداد الجملة، نحو قول الشاعر في قصـيدة "زهـرة مـن عذاب":(3)

ومضت فـي سواده المـر تعطـي — ألـقـا لـم يـر الضيـاء مثيلـه
زهـرة؟ أم تميمـة لكفـاح الــرق؟ — أم قصـة الـفـداء الـطـويلـه؟
أم نـشيد الأيـام؟ أم ثـورة الإلهـام؟ — أم غـضبـة الـحـيـاة الـذلـيلـه؟
أم دعـاء الأحـرار؟ أم قسـم الثـوار؟ — أم تـوبـة الليـالـي "جـمـيلـه"!!

حيث كرر الشاعر "أم" العاطفة ثماني مرات في الأبيات الثلاثة، وتتابعت المعطوفات بتكرارهـا تفسيراً لهذا الألق الذي لم ير مثيله، وهو ألق الحرية الذي تحقق بتضافر المعـاني المتعاطفـة بـ "أم".

وهكذا كان للتركيب العطفي دور كبير في امتداد الجملة وإطالة بنائها، من خلال تكـرار "حرف العطف" الذي ساعد في تنويع الصور الجزئية، وتتابع التشبيهات على نحو أثرى البناء بالدلالة، وزاد من تماسك النص وسبكه.

---

(1) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ٦٦
(2) السابق: ٦٧
(3) الأعمال الكاملة: ١٠٤٨/٢

الفصل الخامس

دور التركيبين النعتي والعطفي

في بناء الصورة الشعرية

مدخـــل:

أسهم كل من التركيب النعتي والتركيب العطفي بدور بارز في تشكيل الصورة الشعرية في شعر محمود حسن إسماعيل.

ولم أتناول في البحث الحديث عن مفهوم الصورة الشعرية لدى الشاعر، ولا مميزاتها، ولا عيوبها؛ لأن هذه القضايا بعيدة عن الدرس النحوي وأقرب منه إلى الدرس الأدبي والبلاغي والنقدي. بالإضافة إلى أنه قد تمت دراستها بصورة موسعة من قبل كثير من الدارسين.[1]

وإنما اقتصرت دراستي لدور التركيبين النعتي والعطفي في تشكيل الصورة الشعرية على ثلاثة محاور:

المحور الأول:

هو شاعرية الألوان في التركيبين النعتي والعطفي، وذلك لأن الألوان ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر محمود حسن إسماعيل، وتأتي أهميتها من كونها تمثل جانباً مهما من معجم الشاعر الذي تعامل معه لإنتاج تراكيبه ودلالاته.

المحور الثاني:

وهو دور التناص القرآني في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي، وذلك باعتبار أن التناص القرآني قوة إيحائية عليا تدعم النص، وتضفي عليه من التقديس والإلهام ما يجعله أشبه بالوحي المنزل من السماء، وهذا ما يناسب ذاتية الشاعر المتفردة.

المحور الثالث:

وهو دور المجاز في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي، وذلك لأن التعبيرات المجازية لا تبنى إلا من خلال العلاقات النحوية بين المفردات في التراكيب.

---

(١) انظر: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: د. مصطفى السعدني، و شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية: د. محمد علي هداية، و الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل: ماجستير لحسان محمد الشناوي- كلية اللغة العربية- جامعة الأزهر ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م، و محمود حسن إسماعيل شاعراً: دكتوراه لسعد مهني سعد شحاته- كلية اللغة العربية- جامعة الأزهر، و محمود حسن إسماعيل مدخل إلى عالمه الشعري: د. عبدالعزيز الدسوقي- دار المعارف، و محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة: د. صابر عبدالدايم. دار المعارف.

المبحث الأول: شاعرية الألوان في التركيبين النعتي والعطفي.

لقد جعل اللون سمة مميزة للأشياء في حياتنا، فهو وسيلة من وسائل الإدراك لحقائق الأشياء، وذلك لأن ألوان الأشياء هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب، وحركة في المشاعر.(١) فهي مثيرات حسية تؤثر في مشاعر الناس لاسيما الشعراء، حيث إن "الشاعر .. يحب هذه الألوان .. ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً".(٢)
وقد تنبه البلاغيون العرب لظاهرة اللون وقيمتها التعبيرية، وسموها "التدبيج" كما جاء في كلام ابن أبي الإصبع المصري في تحرير التحبير "وهو أن يذكر الشاعر أو الناثر ألواناً يقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون، أو لبيان فائدة الوصف بها".(٣)

وقد جاءت الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل أشعة مضيئة للنص الشعري، نستشرف من خلالها عالم الشاعر المتفرد، ليس باعتبارها قيمة تشكيلية فحسب، وإنما باعتبار أنها تمثل دوراً بارزاً في إنتاج الدلالة، ومن ثم في إنتاج الشعرية ذاتها. فهي تطلعنا على عالم غريب فيه الألحان بيضاء، والقصيدة خضراء، والكلام أخضر الحرف، والوحدة سوداء، والظلال صفراء، والغناء أسمر اللحن. وهكذا تتمازج الألوان في أشكال غريبة، وتتداخل تداخلاً فنياً لكي تشكل عالم الشاعر الذي يبدو خارقاً.

أولاً: شاعرية الألوان في التركيب النعتي.

احتل النعت مكاناً بارزاً من بين غيره من الوظائف النحوية التي شكلها محمود حسن إسماعيل بالألوان. وفيما يلي جدول إحصائي يبين الألوان المنعوت بها في شعر الشاعر ونسبة كل منها:

اللون	الأبيض	الأخضر	الأسود	الأصفر	الأحمر	الأزرق	الأسمر
عدد مراته في شعر الشاعر	٣٤	٣١	٢٨	٤	٤	١	١
نسبته المئوية	٪٣٣,٠	٪٣٠,١	٪٢٧,٢	٪٣,٩	٪٣,٩	٪٠,٩٧	٪٠,٩٧

(١) الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل ١١١
(٢) السابق: نفسه.
(٣) تحرير التحبير لابن أبي الإصبع المصري: ٥٣٢

ومن خلال هذا الجدول يتبين أن الشاعر قد نعت بالألوان في مائة وثلاثة مواضع. احتل النعت باللون الأبيض أعلى نسبة في ذلك. وكان للونين الأزرق والأسمر أقل نسبة، حيث لم ينعت بكل منها إلا مرة واحدة. وفيما يلي تفصيل ذلك:

سياق النعت باللون الأبيض

جعل اللون الأبيض رمزاً للطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل "نعم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود.[(١)]

وقد دار النعت باللون الأبيض في شعر محمود حسن إسماعيل بين المفردات المادية والمعنوية. وتعامل الشاعر مع عناصر من طبيعتها أن توصف بالبياض، ومن ذلك قوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":[(٢)]

فارتدت برنسها من ذهب ... أبيض توج هامات الضياع

فمع أن الذهب يضرب به المثل في نقاء صفرته، إذ يقال: "أصفر من الذهب"، إلا أن منه ما هو أبيض، وإن كان الشاعر قد خرج عن الدلالة الوضعية للذهب هنا، حيث إنه لم يرد وصف الذهب، وإنما أراد أن يعبر عن القيمة الرفيعة للقطن وهو ما اشتهرت تسميته بين الناس بالذهب الأبيض نظراً لقيمته، وهذا ما أصر الشاعر على إظهاره من خلال عنوان القصيدة الدال على ذلك. وبهذا جاء البياض هنا دالاً على زهرة القطن، وجاء إلصاق هذه الصفة (أبيض) بالموصوف (ذهب) دالاً على قيمتها الرفيعة.
كما جاء النعت باللون الأبيض دالاً على نقاء وصفاء زهرة القطن، وذلك في قول الشاعر في قصيدة "القرية الهاجعة":[(٣)]

وزها القطن وارتدى حلة بيضاء ... كالطهر في جبين نبي

حيث إن تأمل الشاعر لها جعله يحس بما فيها من دلالة على الطهر والنقاء والأمل المتجدد. والشاعر مفتون بالطبيعة- كما سبق- وهو ممن أفاضوا في وصف مظاهرها حتى إنه ليصف نبات "العليق" في تسلقه والتفافه بعيدان القمح، إذ يقول في قصيدة "سنبلة تغني":[(٤)]

وحبا العليق فوقي ... عاشقاً لثم شعوري
كأسه البيضاء تحكي ... حلم الطفل الغرير
مدها شوقاً ليحسو ... هالة الضوء المنير!

---

(١) اللغة واللون: د. أحمد مختار عمر/١٨٥
(٢) الأعمال الكاملة: ٢٦/١
(٣) السابق: ٥٦/١
(٤) السابق: ٧٤/١

أو يصف زهرة الفول بقوله في قصيدة "وطن الفأس":[1]

وهفت نورة من الفول بيضا ء كطيف الإيمان في صلواته

أو الطيور التي ترفرف طرباً لصوت المؤذن بقوله في قصيدة "شاعر الفجر":[2]

هذي الطيور البيض قد رفرفت تعانق التسبيح من مسجده

ثم يصف اليد أو الكف بالبياض وذلك في قوله في قصيدة "الصاحب المجنون":[3]

وأضحى بها جرحاً إلى القبر سائراً على يدك البيضاء يرجى شفاؤه

وكذلك قوله في قصيدة "الله والزمن":[4]

كأن بكفك البيضاء سراً
من النجوى تكتمه الغيوب

وهذه من التعبيرات التي استخدمها العرب القدماء للمدح بالكرم والنقاء من العيوب، فقالوا: "يد بيضاء، وكلام أبيض".[5] كما استخدموا بياض الوجه أو الجبهة للإشارة إلى نقائهما وصفائهما وإشراقهما. ومنه قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ﴾ [آل عمران/١٠٧] ومنه قول الشاعر في قصيدة "من ذلك الفارس؟":[6]

من ذلك الفارس البيضاء جبهته كأن أنوارها للنصر آيات؟

والشاعر في مثل هذه المواضع يتعامل مع مفردات مادية من طبيعتها أن تقبل الوصف باللون الأبيض، ومعظمها يدل على الطهر والنقاء والصفاء. إلا أننا نراه يعبر بهذه الدلالات الوضعية للون الأبيض إلى دلالات بعيدة عنها أو مقابلة لها كالغدر والخيانة والخداع، وذلك في قوله في قصيدة "البعث":[7]

واضرب على الحية البيضاء، إن لها سماً خفي الردى في سائر البؤر

وقد استدعت هذه المعاني التي دل عليها اللون الأبيض هنا ذكر بعض الألفاظ المنفرة من هذا البياض نحو "سماً، وخفي الردى" فضلاً عن إلصاق هذا البياض بكلمة "الحية".

وينتقل الشاعر من هذه المرحلة إلى مرحلة أخرى للصياغة الشعرية من خلال أداء الوظيفة النحوية للنعت بالألوان. وهي مرحلة المزج أو التداخل، أو ما يسمى "بتراسل

---

(١) السابق: ٤٠٠/١
(٢) السابق: ١٣٠/١
(٣) الأعمال الكاملة: ٢٢١/١
(٤) السابق: ١٧٦٦/٤
(٥) اللغة واللون: ٦٩
(٦) الأعمال الكاملة: ٥٧٢/١
(٧) السابق: ٩٨٢/٢

الحواس"، أو ما يسميه النفسيون بعملية "التداعي" أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة.(١) وهذه مرحلة عليا من مراحل الإدراك؛ لأن الألوان والأشكال ليست وحدها "هي العناصر الحسية التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها ... وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية".(٢)

ونلاحظ هذا التداخل والمزج للمحسوسات في قول الشاعر في قصيدة "الصاخب المجنون":(٣)

من الدعوات البيض في ثغر ساجد ... إلى الله يرقى في الصلاة دعاؤه

حيث ينقل الشاعر المفردة من دائرة (المسموعات) إلى دائرة (الملونات)، وذلك عن طريق تجسيد "الدعوات" وتحويلها من طبيعتها الداخلية إلى كائن مادي خارجي يحتمل التشكيل اللوني. وهنا يعد اللون بديلاً حسياً عن عناصر حسية أيضاً، حيث إن كلمة "البيض" لا تحيل إلى اللون الأبيض ذاته، أو تحيل إليه في المرحلة الأولى أو اللحظة الأولى فحسب، أما في المرحلة الثانية أو اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى "دال" يؤدي دلالة ثانية ذات طبيعية وجدانية،(٤) وهي الطهر اللاصق بهذه الدعوات التي تخرج من فم الساجد لكي يرقى بها إلى الله في صلاته.

ويعلل محمود حسن إسماعيل مثل هذا المزج للأحاسيس بأن الشاعر قد "وهب قوة عليا تمكنه من تصوير شعوره إزاء الطبيعة والترجمة عما يخالج نفسه من أثر الاندماج فيها، فهو يحس بكل ما تتحمله هذه الكلمة من معان، حتى لقد تمتزج هذه الإحساسات في نفسه فيترجم عما يراه بعينه بسمعه، وعما يسمعه بأذنه بنظره، وهذا ما يعبر عنه بمزج الأحاسيس ...".(٥)

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "خفقات":(٦)

يكفيك أن تخلد ... ألحانك البيضاء
في ساحة المعبد ... على فم الحسناء!!

وقوله في قصيدة "حوريتي تسأل":(٧)

قالت: لقد غرب الشعاع
فقلت: ما غربت بشاشته، وأنت بجانبي!

---

(١) بناء لغة الشعر: ١٥١
(٢) الشعر العربي المعاصر: ١١١، ١١٢
(٣) الأعمال الكاملة: ٢٢١/١
(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل/٢٤٠، و بناء لغة الشعر: ٢٤١
(٥) كلمة ختام أغاني الكوخ: الأعمال الكاملة ١٧٣/١
(٦) السابق: ١٥٤/١
(٧) السابق: ١٢٢٣/٢

قالت: وكيف؟
فقلت: أنت قصيدة
بيضاء في قدح المساء الذائب!

وقوله في قصيدة "ربيعنا لا يموت":(١)

ولا الطير، وهو رخيم الرباب
بألحانه البيض يوماً شجيت ..
هــواك، وأنـت، وهذا الوجود
ربيع يجد دنى ما حييـــت

وقوله في قصيدة "موسيقا من الضياع":(٢)

وهو صدق الكلمة البيضاء .. لا تعرف زوراً تفتريه

وهكذا نجد في عالم محمود حسن إسماعيل الألحان بيضاء، والقصيدة بيضاء، والكلمة بيضاء، وهو بهذه التراكيب النعتية المشعة يخرج بالصورة الشعرية من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، وذلك من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني،(٣) أو بعبارة أخرى عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول.(٤) فـ " الألحان، والقصيدة، والكلمة" من المسموعات، وهذه المسموعات الموصوفة ما هي إلا أصوات، ولكن الشاعر ينقل هذه المفردات من هذه الدائرة إلى دائرة الملونات، ومن ثم يكون اللون الأبيض في هذه المواضع مدلولاً أول يعمل باعتباره دالاً لمدلول ثان هو الطهارة والنقاء والصدق.

وليس ببعيد في هذا المزج الفني لدوائر المحسوسات أن تكون في ذهن الشاعر علاقة بين الأصوات والألوان، ذلك لأن كلاً منهما كما هو معروف ناشئ عن تموج وتذبذب، وفي ضوء هذا يمكن القول بأن الشاعر وصل بذكاء فطري إلى ما يسمى موسيقي الألوان.

ولا ينبغي أن يكون هذا التراسل للحواس مثار دهشة؛ لأن الذي يثير الدهشة بحق– كما يقول بودلير– هو "ألا يستطيع النغم أن يوحي باللون، وأن تعجز الألوان عن إعطاء فكرة لحن ما، وأن يكون النغم واللون عاجزين عن التعبير عن الأفكار. وذلك لأن الأشياء يعبر عنها دائماً بواسطة ما بينها من تشابه متبادل من يوم أن خلق الله العالم كلاً مركباً غير قابل للتجزئة".(٥)

(١) السابق: ٢ / ١٢٤٦
(٢) الأعمال الكاملة: ١٩٥١/٤
(٣) بناء لغة الشعر: ٢٤١
(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٤١
(٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨٨

سياق النعت باللون الأخضر

الأخضر هو لون الخصب والرزق في اللغة العربية، كما في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَتُصْبِحُ الْأَرْضُ مُخْضَرَّةً ﴾ [الحج/ ٦٣]، وهو لون النعيم في الآخرة كما في قوله تعالى: ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ﴾ [الإنسان/ ٢١] وقوله: ﴿مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ﴾ [الرحمن/ ٧٦]، كما أنه لون الغضاضة وعدم النضج.[١]

ويعد اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقراراً في دلالاته، وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض.[٢]

وقد جاء النعت باللون الأخضر في شعر محمود حسن إسماعيل في المرتبة الثانية بعد اللون الأبيض. ودارت مفرداته بين الماديات والمعنويات، حيث جاء النعت باللون الأخضر لعناصر من طبيعتها أن تقبل الوصف به. نحو قول الشاعر في قصيدة "لم يطب للنبوغ فيك مقام":[٣]

ويزف البيان كالسلسل المســ كوب تهفو بشطه الأحلام
فإذا رق خلته قبل الفجـ ـر على نارها يلذ المنام
أو حفيف السنابل الخضر .. رفت في رباها قنابر ويمام

وقوله في قصيدة "ليل وريح وحب":[٤]

وإذ بخميلةٍ خضراء
تراعش فوقها الأضواء
كأن سقيت من الصهباء
ومن غزل وسحر غناء

وقوله في قصيدة "الغصن اليتيم":[٥]

شطآنها الخضراء ألواح مقدسة تنزيلها عجزت عن حمله الكتب

فـ (السنابل، والخميلة، والشطآن) من المفردات المادية التي تقبل النعت باللون الأخضر، فالخضرة عند محمود حسن الريفي الفلاح هي الرمز الخالد دائماً للاستقرار والراحة والتخلص من أعباء الحياة الثقال، وهي المكان الذي يجد الشاعر عنده الظل الوارف بعد أن يشوى بلفح

(١) اللغة واللون: ٧٩
(٢) السابق: ٢١٠
(٣) الأعمال الكاملة: ٣٥٠/١
(٤) السابق: ٧٢١/١
(٥) السابق: ٩٠١/٢

الهجير. ولكن حين تكون الأحلام خضراء، والقصيدة خضراء، والنغمة خضراء، والغد أخضر، والكلام أخضر الحرف، فإن الخضرة في مثل هذه التعبيرات تخرج عن دلالاتها الأولى أو الوضعية إلى دلالات جديدة. فحينما يقول الشاعر في قصيدة "باعث الجيل":(١)

وإذا رأيت الحقل، قلت: قصيدة ... خضراء وقعها الربيع الساحر!

ويقول في قصيدة "تكلم أيها البحر":(٢)

بحق النيل والمرعى الجميل بصفحة الوادي
وحق النغمة الخضراء لم يظفر بها حاد
تذوب لشجوها القطعان أكباداً لأكباد

ويقول في قصيدة "سنبلة تحتضر":(٣)

كيف ولى وتوارت ... شمسه خلف المغيب
وطوت أحلامه الخضراء ... أشجان الغروب؟

ويقول في قصيدة "أنا والنفس والطريق":(٤)

فازحفي .. فالنور ظمآن إلى موج القوافل!
واتبعيني، فالغد الأخضر فوق الدرب ماثل!

ويقول في قصيدة "جلاء أو فناء":(٥)

والسنبل النشوان من فرح الربى ... لم تبق فيه للغناء معاذر
غنى ورتل للأصيل قصيدة ... خضراء، رددها الحمام الذاكر

فإنه في هذه التراكيب النعتية– (قصيدة خضراء، النغمة الخضراء، أحلامه الخضراء، الغد الأخضر، قصيدة خضراء)– قد جمع بين موصوفات وصفات لا تتوافق دلالياً، لأن الموصوف فيها ليس من طبيعته أن يوصف بالملونات. ومن ثم فإن الشاعر قد خرج عن الدلالة الحرفية أو الموضوعية للون في هذه التراكيب وجاء اللون الأخضر مدلولاً أول يعمل باعتباره دالاً لمدلول ثان. ففي الموضع الأول، دل اللون الأخضر على الخصب والنماء والرزق، وربما كانت الخضرة هنا رمزاً للنور الذي يسكب الضوء في نفس الشاعر. وفي قوله: "النغمة الخضراء"، فإن النغمة دليل الغناء، والغناء يمثل لدى الشاعر تقديسه للشعر من ناحية كنغم علوي، ويمثل من ناحية أخرى غناء الشاعر للجمال والحياة، أو بكاءه لما في الحياة من شر وشقاء، أو إحساسه بضياع ذلك النغم العلوي في ضجيج العالم المادي

(١) الأعمال الكاملة: ٤٨٠/١
(٢) السابق: ٦٢٨/١
(٣) السابق: ٤٣٣/١
(٤) السابق: ١٠٩٥/٢
(٥) السابق: ١٠٠٣/٢

الحديث.[1] وعلى كل فهي نغمة ذات لون خاص تدل على ازدياد ثقة الشاعر في قيمته الذاتية، وبهذا جاء اللون الأخضر في هذا الموضع دالاً على الزهو والإعجاب وتقديس الشاعر لفنه المعجز على حد تعبيره إذ يقول:[2]

نور! ونار .. روضة ! وجهنم   وسطور فن معجز إفصاحها

ويتضح هذا المعنى في قوله – في الموضع الأخير-: "قصيدة خضراء"، فقد وقع المنعوت (قصيدة) مفعولاً به للفعل (رتل) المعطوف على (غنى)، وبنية الغناء- كما سبق- مرتبطة بتقديس الشاعر لفنه، ولذلك ظهرت هذه البنية منذ الديوان الأول للشاعر وامتدت حتى آخر أعماله، ثم جاء نعت كلمة (قصيدة) باللون الأخضر دالاً على تعالي الشاعر على الآخرين بفنه، وكأنه يلح على اعترافهم به وتقديرهم له.

وأما قوله: "الغد الأخضر"، فقد دل اللون فيه على التفاؤل واستشراف النعيم والتجدد والنمو وسط ما يموج في الواقع من اضطرابات. وهكذا فإن الشعر لا يتكلم لغة حرفية، والشاعر لا يعبر مباشرة عما يريد أن يقوله، والإصرار على الحرفية يوقف دورة التوليد في مرحلتها الأولى، وينزع في الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقي[3]

---

(١) في الادب العربي الحديث: د. عبد القادر القط ١١٠
(٢) الأعمال الكاملة: ٣٨٦/١
(٣) بناء لغة الشعر: ١٥٥، ١٥٦

سياق النعت باللون الأسود

يأتي اللون الأسود في المرتبة الثالثة من بين الألوان المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل.

وقد ارتبط المردود المعجمي أو العرفي القديم للون الأسود بالحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم. ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء.[1] ولم يأت التشاؤم باللون الأسود عبثاً، وإنما لاستخدامه في بعض المناسبات والمواقف الحزينة، كما أنه لم يرتبط في الطبيعة بأي شيء ذي بهجة.[2]

ويمثل اللون الأسود في شعر محمود حسن إسماعيل خطاً واضحاً في رؤية أشياء من طبيعتها أن توصف بالسواد لإبراز حسنها، وذلك نحو: (أهدابها السود، وجفونك السوداء، وخصلاتك السود)، وأشياء توصف بالسواد لطبيعة مادتها نحو: (مناديلهن السود، وحظائره السود)، وأشياء غير مادية جسدها الشاعر ونقلها إلى دائرة الملونات نحو: (خطاها السود، وأنشودة سوداء وتأويهة سوداء مرة)، وغير ذلك.

فمن الأشياء التي توصف بالسواد لإبراز حسنها قول الشاعر في قصيدة "ظمأ العيون":[3]

جنت الأعين الظماء إلى الحسن ... وحنت دموعها لبهائه
وتمشي الهوى بأهدابها السو ... د فكادت تضيء من كهربائه!

وقوله في قصيدة "العذراء الشهيدة":[4]

خصلاتك السود. منثورة الشعر. يلهو بها الموج
كأنها خود[5] .. يندبن في ذعر .. ما غيب اللج

وقوله في قصيدة "أنت دير الهوى وشعري صلاة":[6]

وانتشى من سناك وانساب في لحـ ... ـظك يحسو الضياء منه وينهل
وانبرى من جفونك السود كالأقـ ... ـدار يردي كما يشاء ويقتل

---

(١) اللغة واللون: ١٨٦
(٢) السابق: ٢٠١
(٣) الأعمال الكاملة: ٨١/١
(٤) السابق: ١٣٨/١
(٥) خود: جمع "خود" وهي الفتاة الحسنة الخلق الشابة، وقيل: الجارية الناعمة. (اللسان) (خود) ٢٤٠/٤
(٦) الأعمال الكاملة: ٢٦١/١

والواضح أن الشاعر في هذه المواضع قد خرج باللون الأسود عن الطبيعة السوداوية الكئيبة إلى طبيعة سوداوية حسناء يصف من خلالها الأهداب والخصلات والجفون، وهي من المفاتن التي يظهر الشاعر ألقها من خلال نعتها باللون الأسود.

وهنا تتجلى براعة الشاعر في توظيف اللون الواحد في سياقات متعددة بدلالات مختلفة، والانتقال باللون من دلالته الموضوعية إلى دلالات أخرى.

ولكن اللون الأسود في قوله: "خصلاتك السود" قد أدى دوراً مزدوجاً، فبالرجوع باللون إلى الوراء نراه يبرز مظهراً من مظاهر الافتتان بتلك العذراء، ولكن بالنظر إلى الأمام نراه يدل على مأساة تلك العذراء الغريقة في بحر الحياة، وصورة الغرق هذه عملت على استدعاء المتشابهات اللغوية كالموج، واللج، كما استدعى ذكر ذلك بعض الكلمات التي تضفي الطابع المأساوي الحزين نحو: "يندبن"، ويستزيد الشاعر من هذه النبرة المأساوية فيجعل هذا الندب في ذعر يرتبط في دلالته العميقة بالسواد. وهكذا كان اللون الأسود ذا دلالة مزدوجة.

ومن الماديات التي نعتها الشاعر باللون الأسود قوله في قصيدة "النعش"[(١)]

وللأرامل صرخات لها ضرم   تحت الأضالع مشبوب من النار
لاحت مناديلهن السود خافقة   كأنما فصلت من حالك القار

وقد جاء اللون الأسود في هذا الموضع بدلالته الموضوعية، وهي الحزن الذي سيطر على هؤلاء الأرامل.

أما قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":[(٢)]

بائس شفه القنوع فأغفى   في حمى كوخه القنوع الأبي
صدف الحظ عن حظائره السود   إلى ساحة الركاب الغني

فقد دل النعت باللون الأسود فيه على بؤس الفلاح وشقائه بالإضافة إلى التصاق حظائره بالطين والتراب. وكأن الشاعر يدعو هنا "المتلقى لأن يشارك فى هذه الصورة المأساوية التي تتفجر من السواد وما يلتصق به، أو ما يوحى إليه".

ثم نراه بعد ذلك ينعت "اليم" بالسواد، إذ يقول في قصيدة "دمعة في قلب الليل":[(٣)]

أنت بحر الحياة يا ليل كم فيـ   ـك أهاويل من صروف القضاء!
كم غريق بيمك الأسود الصا   خب آدته صرعة الأنواء!

فقد كان الليل ملاذاً للحيارى والمهمومين، ويصور الشاعر هنا الليل بحراً يحاول الناس إغراق همومهم وآلامهم فيه، إلا أنهم لا يستطيعون الفكاك من دموعهم التي سودت هذا البحر

---

(١) الاعمال الكاملة: ٨٦/١
(٢) السابق: ٥٢/١
(٣) الأعمال الكاملة: ٢٧٤/١

بما تحمله من ألم وحزن، ثم ينتقل الشاعر من دائرة الملونات إلى دائرة المسموعات، حيث يصف اليم بالصاخب وبهذا تتداخل المرئيات والمسموعات لتعبر عن أحاسيس الشاعر وتسهم في تركيب الصورة الفنية التي التقطها.

ويلجأ الشاعر إلى مزج المتناقضات والتعبير بها عن معانيه في إطار استعماله للألوان، وهي وسيلة من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها في بناء صوره،(١) حيث يعمد الشاعر إلى المزج بين نقيضين "في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه، ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل".(٢) يتضح ذلك في قوله في قصيدة "النفس والخطيئة":(٣)

وألف شيطان بغي الوجه، باغي الجسد
محزم من الخطايا بشهاب أسود
يخطف كل تائب بسهمه المسدد

حيث يتم المزج هنا بين لونين مختلفين متناقضين، هما اللون الأبيض في (شهاب) واللون الأسود. وهذا المزج يوحي بحالة نفسية خاصة يمتزج فيها البياض بالسواد، أو يتحول في إطارها البياض إلى سواد، وهو سواد المعاصي والذنوب التي يغري الشيطان الإنسان بفعلها. ويدل المزج في هذه الصورة على ما يمكن أن يصل إليه خداع الشيطان للإنسان ولاسيما التائب، عن طريق الاختلاط والامتزاج بين الصحيح وغير الصحيح، حتى يمكن أن يؤدي غرضه من خلال التشوش والاضطراب.(٤)

ثم ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى من مراحل التعبير باللون الأسود، وهي مرحلة تجسيد المعنويات وإدخالها في دائرة الملونات، أو بعبارة أخرى مرحلة التجميع بين الأشياء المتباعدة أو الأسماء التي لا تنتمي إلى حقول دلالية واحدة بوضعها في تراكيب نعتية تسهم في إنتاج الدلالة اللونية.

ومن ذلك قوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":(٥)

وارث للمسكين عيشاً أسوداً ... ران في كوخ حقير متداع
نامت النعمة عنه! وجفت ... معدماً، لم يرعه في مصر راع

---

(١) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: ٩٦
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩٠، ٩١
(٣) الأعمال الكاملة: ١١٧٣/٢
(٤) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: ٩٧
(٥) الأعمال الكاملة: ٢٦/١

حيث يرثي الشاعر عيشة الفلاح المسكين، بعد أن يلجأ إلى التشخيص في هذه الصورة، والرثاء لا يكون إلا بعد موت، فكأن عيشة الفلاح لا حياة فيها، فهي عيشة معدمة لم يلق فيها الفلاح إلا البؤس والشقاء والتجاهل والإهمال. ثم ينتقل الشاعر بهذه العيشة إلى دائرة الملونات، فيضفي عليها الطابع السوداوي الكئيب الذي يتفجر منه الحزن والتحسر، وذلك من خلال النعت باللون الأسود، بالإضافة إلى صرف النعت (أسوداً)- وهو ممنوع من الصرف- وهو بمثابة الإمعان في التنكير الدال على التجاهل والإهمال.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":[١]

وكم نغمة بين الحشا رام عزفها	فظلت كوهم في الحنيات جاثم!
وتأويهة في الليل سوداء مرة	تفزع في قلب الدجى كل نائم

وهنا يظهر التداخل أو المزج بين أكثر من دائرة حسية، حيث يلقى الشاعر بهذه التأويهة في جوف الليل، وما دامت في الليل فإنها تتسم بطبيعته السوداوية، فيتم الانتقال هنا من دائرة (المسموعات) إلى دائرة (الملونات) عن طريق النعت باللون الأسود، ثم يحدث الشاعر تحولاً آخر إلى دائرة (المذوقات) حيث يربط النعت (مرة) بمنعوت لا يتحمله دلالياً (تأويهة)، فيحدث التداخل والمزج على النحو السابق. وكأن عين الشاعر ترسل أشعتها لتعمل في أكثر من إتجاه في آن واحد لتلتقط الصورة وفق رؤيته الفنية الخاصة. وبهذا تتجلى هذه التأويهة من نوع خاص؛ فهي تأويهة العشق التي تفزع صاحبها من مرقده في جوف الليل وتجعله كالمخبول الهائم.

ثم نراه يجسد العزلة والوحدة وينتقل بهما إلى دائرة (الملونات) ويلصق بهما صفة السواد وذلك في قوله في قصيدة "دمعة في قلب الليل":[٢]

خلني للدموع وحدي أنا جيـ	ـها وحيداً في العزلة السوداء

وقوله في قصيدة "العزلة":[٣]

وهذه صحراء
في وحدتي السوداء
مرت بها الأنواء[٤] تبكي من الرعب

إذ يعكس اللون الأسود في هذين الموضعين حالة نفسية خاصة، وهي هروبه من الوحدة لأنها تذكره بالموت، وشاعرنا متعلق بالحياة بقدر فزعه من الموت. فهو يكره كل ما يسلبه القدرة

(١) الاعمال الكاملة: ٢١٠/١
(٢) السابق: ٢٧١/١
(٣) السابق: ٦٨٨/١
(٤) الأنواء: ثمانية وعشرون نجماً معروفة المطالع في ازمنة السنة كلها.انظر: اللسان: (نوأ) ٣١٦/١٤

على أن يظل يغني.[1] ولذلك نراه يشخص المنايا ويجعل لها خطواً، وينتقل بخطوها إلى دائرة (الملونات) فيضفي عليه السواد المخيف بفجأته للإنسان، وذلك في قوله في قصيدة "الزلزال":[2]

أنفاسه لهب الجحيم، وخطوه خطو المنايا السود في فجآتها

وإلصاق السواد بالمنايا يعكس خوف الشاعر الشديد من الموت، وهو يعبر عن ذلك قائلاً: "لا أتصور أبداً رغم إيماني الحاسم بقدرة الله وحكمته في تبديل الأشباح أن يكافئ مثلي بالطرد من الوجود ... لأني أحد خدامه العباقرة القلائل في تاريخ البشرية ...".[3] هذه فلسفة الشاعر في حبه للحياة، وهذه الكلمات- على غرابتها- تعكس جسارة الزهو بعبقرية صاحبها.

ثم يحدث مزجاً آخر بين الأصوات والألوان وذلك في قوله في قصيدة "الزلزال":[4]

واصغي لغريد كجرحك جرحه والنفس كم شقيت بسر حياتها
غنى أسى الزلزال في أنشودة سوداء فانية على آهاتها

فتتمازج الأصوات (أنشودة) مع الألوان (سوداء) في هذا التركيب النعتي لترسم النهاية الأليمة التي قضى بها الزلزال على الطبيعة. فهو السواد الدال على العدم والفناء، وهذه دلالة اللون الموضوعية المأخوذة من سلب اللون.

---

(١) شاعر النيل والنخيل: بقلم فتحي سعيد- مجلة الفيصل ص ١١٩- العدد الرابع- السنة الأولى- شوال ١٣٩٧هـ- سبتمر ١٩٧٧م.
(٢) الأعمال الكاملة: ٢١٢٩/٤
(٣) شاعر النيل والنخيل: ١١٩
(٤) الأعمال الكاملة: ٢١٢٩/٤

سياق النعت باللون الأصفر والأحمر

شغل كل من اللون الأصفر والأحمر المرتبة الرابعة من بين الألوان المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل، حيث نعت الشاعر بكل منهما في أربعة مواضع بنسبة ٣,٨٪.

وارتبطت دلالة اللون الأصفر في شعر محمود حسن بأهم خصائص هذا اللون، وهي اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح، وذلك نحو قوله في قصيدة "القرية الهاجعة":[١]

ضحك السيسبان فيها بنور ساهم الطرف أصفر ذهبي

حيث يشخص السيسبان ويجعله ضاحكاً بنورته المشرقة اللامعة، ثم يؤكد صفرة هذه النورة بأنها تشبه صفرة الذهب في نقائه ولمعانه وإثارته.

ثم ينتقل الشاعر من هذه الدلالة اللامعة إلى دلالة أخرى باهتة دالة على الذبول، وذلك في قوله في قصيدة "الخريف":[٢]

واليوم .. عليه أسمال صفر، تخشاها الآجال
ووجوم ردد آهته فح للجو وإعوال

حيث يكسو اللون الأصفر الطبيعة في الخريف، فتصفر الأوراق وتتساقط، وهذا يعني انتهاء حياتها، وربما عكس ذلك خوف الشاعر من الموت الذي يعد نهاية محتمة لكل شيء.

ثم نراه يغوص في وجوه الناس ليكتشف أسرارها، ويحجب القناع عن البسمة العريضة التي تغلف هذه الوجوه قائلاً في قصيدة "الوجه المسدود":[٣]

ولا من غزا وجهي بشوق وبسمة تراها من البهتان أسمال حية
معذبة، صفراء، تنقع سمها على شفة تومي بكأس وزهرة

إذ يصور البسمة الزائفة حية تنفث سمها على غفلة منه، ولا يكتفي الشاعر بهذا الوصف المنفر من صاحب هذه البسمة، وإنما ينعت الحية باللون الأصفر، ليجعل الصورة أكثر دلالة على الزيف والخداع.

أما اللون الأحمر فقد ارتبطت دلالته في شعر الشاعر بالشجاعة والثأر، وذلك نحو قوله في قصيدة "على مذبح الحرية":[٤]

---

(١) الاعمال الكاملة: ٥٦/١
(٢) السابق: ٧١٣/١
(٣) السابق: ١١٦٥/٢
(٤) السابق: ٢٩٤/١

وكـأن أجـراح الأسـنـة رايـــة حمراء شهرهـا الـدخيل العاتي
لمـح الشهيد خيالها فنضـا[1] لهـا روحـاً يثـور بـأصلـب العزمات
وأحالها مـزقاً صـواغر أصبحـت كفنـاً يـذيق القيـد مـر شمـات

وكذلك قول في قصيدة "الغصن اليتيم":[2]

فإن دعـا هاتف للحـرب، أو رجفت مـن بـوقهـا نـذر بالشـر تقتـرب
هبـوا حتوفاً، وطيروا أنسراً وثبـوا صواعقاً، بالمنايا الحمر تصطخب

وهكذا كان تشكيل الراية باللون الأحمر، والانتقال بالمنايا إلى دائرة الملونات وصبغها باللون الأحمر بمثابة المحرك أو الاندفاعة القوية نحو الثأر واسترداد الحرية المذبوحة.

ثم ينتقل الشاعر باللون الأحمر من هذه الدلالة إلى دلالته على الشدة والمشقة، وذلك في قوله في قصيدة "لم يطب للنبوغ فيك مقام":[3]

إيه يا ساقي "المساكين"[4] كـأساً لـم تسلسل رحيقهـا الأيـام
قد جعلت الآلام وحيك حتـى فجـرت نبعهـالك الآلام
مـا الذي كان في سحابتك الحمـ ـراء إلا الشجـون والأسقام

(١) نضا: نزع والقى.
(٢) الاعمال الكاملة: ٩٠٥/٢
(٣) السابق: ٣٥١/١
(٤) إشارة إلى كتاب "المساكين" للرافعي.

سياق النعت باللون الأزرق والأسمر

جاء النعت باللون الأزرق والأسمر في المرتبة الخامسة والأخيرة من بين الألوان المنعوت بها في شعر محمود حسن إسماعيل، حيث لم ينعت الشاعر بكل منهما إلا مرة واحدة، ولذلك كان من الصعب تحديد الدلالات السياقية للون.

وجاء النعت باللون الأسمر في قول الشاعر في قصيدة "الوهج الأخير":[1]

وكانت غناء أسمر اللحن ذابلاً
حملت به دين العذاب من السمر!

ويمزج الشاعر هنا بين الأصوات والألوان، وينتقل من دائرة (المسموعات) إلى دائرة (الملونات)، وقد يوحي هذا المزج بحالة نفسية خاصة، يتحول الصوت (غناء) في إطارها إلى كائن مادي يقبل التلوين والتشكيل ويعكس نار الشك التي تغلي في صدر الشاعر.

* * *

أما النعت باللون الأزرق، فقد جاء في قول الشاعر في قصيدة "جنازة الرق":[2]

وإذا كلبه تأذى من التخمة
ضجت حياته لأذاه!
والملايين حوله تنفث الموت
وتسقى براحتيها رداه
بالرقي والتمائم[3] الزرق والأوهام
.. تلهي مريضها عن أساه

حيث يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن تدهور الأوضاع في المجتمع المصري والتفاوت الشديد بين الطبقات، وهضم حقوق الملايين من الكادحين الذين ما زالوا يدورون في أوهامهم ورجعيتهم ويغرقون في جهالتهم وأمراضهم وجوعهم وعريهم وحرمانهم. وربما يعكس نعت التمائم باللون الأزرق في هذا السياق مدى الرجعية التي كان يتصف بها من يعتقد في هذه التمائم أنها تدرأ العين أو الحسد أو الأذى الواقع بهم.

هذه هي أهم الألوان التي نعت بها محمود حسن إسماعيل في شعره. ولم يقتصر تعامله مع الألوان على هذه الألوان الأساسية، وإنما استعمل كثيراً من الألفاظ الثانوية للألوان نحو قوله: "سوسن تبري القناع، ثغره العسجدي، نهره الفضى، أصفر ذهبي، ذوائب شعر مذهبات،

---

(١) الأعمال الكاملة: ٧٩٠/١
(٢) السابق: ١١٢١/٢
(٣) التمائم: خرزات كان الأعراب يعلقونها على أولادهم ينفون بها النفس والعين بزعمهم، فأبطله الإسلام.

شفق قرمزي الجبين، الشفق الدامي، غديراً ذهبياً، هاجس حالك الأطياف غربيب، صدفة حالكة داجية، ليل فاحم، والليل البهيم". وغير ذلك مما شكل جانباً هاماً من معجم الشاعر الذي تعامل معه في إنتاج تراكيبه ودلالاته.

وهكذا شكلت مادة الألوان بألفاظها الأساسية والثانوية جانباً هاماً من معجم الشاعر الذي تعامل معه واستطاع ببراعة فائقة أن يوظف به نعوته على نحو بالغ في تركيب الصورة الفنية، وإنتاج الدلالة الشعرية.

ثانياً: شاعرية الألوان في التركيب العطفي.

لم يقتصر توظيف الشاعر للألوان على الوظيفة النحوية للنعت، وإنما شكلت الألوان أغلب الوظائف النحوية التي فعلها الشاعر في إنتاج المعنى. فشكلت المبتدأ، وذلك في قوله في قصيدة "أغنية للنيل":[1]

البيض أهل الشمال خروا على بابك

والخبر، في قوله في قصيدة "السلام الذي أعرف":[2]

فهذا بياض، سليب المساوئ
تلوذ بكفيه كل المرافئ
وهذا سواد .. أبي وثائر!
على كل جائر!
يمر به العدل خزيان حائر!

واسم الحرف الناسخ، في قوله في قصيدة "الرداء الأبيض":[3]

ظننت وقد شعت هوى معارا أن البياض يدفن الأسرارا

والفاعل، في قوله في قصيدة "القلب الحزين":[4]

كأنه ناسك طافت بعزلته سود الذنوب فهاجت حزن ماضيه

والمفعول به، في قوله في قصيدة "محمد لاقى عليها المسيح":[5]

تصب بها الشمس فوق البطاح
سواد المصير على الغاصبين

والاسم المجرور بحرف الجر، في قوله في قصيدة "الرداء الأبيض":[6]

توشحت في غفلة الحياء بأبيض يفنى على الضياء

والمضاف إليه، في قوله في قصيدة "عروس النيل".[7]

وشاعر العصر سباه الهوى فناح نوح الأسود الناعق!

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٧/٣
(٢) السابق: ١٥٠١/٣
(٣) السابق: ٨٠٨/١
(٤) السابق: ٧١/١
(٥) السابق: ١٤١٨/٣
(٦) السابق: ٨٠٧/١
(٧) السابق: ٤٧/١

ليس ذلك فحسب، بل امتد تأثير الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل إلى تشكيل عناوين بعض القصائد نحو قصيدة "الناي الأخضر"،[١] و "الرداء الأبيض"،[٢] و "الضباب الأخضر".[٣] ولا يخفى أن للعنوان أهمية كبرى في فهم النص. "إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو- إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبني عليه".[٤]

أما عن العطف، فقد استعمل الشاعر الألوان في تشكيل التركيب العطفي وبناء الصورة من خلال ذلك في أربعة عشر موضعاً، دار فيها حول ثلاثة ألوان هي: الأخضر، والأسمر، والأسود. وفيما يلي جدول إحصائي يوضح ذلك.

اللون	الأخضر	الأسمر	الأسود
عدد مراته	٩	٣	٢
نسبته المئوية	٦٤,٣٪	٢١,٤٪	١٤,٣٪

سياق اللون الأخضر في التركيب العطفي

استعمل محمود حسن إسماعيل اللون الخضر في التركيب العطفي في تسعة مواضع، غطى بدلالته بعضاً من المفردات المادية والمعنوية، فقد تعامل الشاعر مع عناصر من طبيعتها أن تقبل الخضرة كالزهور، والأرض والجبل، وعناصر لا تقبل ذلك كاليوم واللحن والمشاعر. وقد تفاعلت كل هذه العناصر في إنتاج الدلالة اللونية المساهمة في إنتاج المعنى الشعري. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "نبي جائع":[٥]

شقي، جائع، عار، ذليل الوجه، مصفر
ويضرب كفه في الأرض من ألم، فتخضر

واخضرار الأرض هنا دال على الخصب والنماء، وهذا مترتب على عمل الفلاح وكده الذي لولاه ما اخضرت الأرض، ولا زكا النبت، ولا أمرع الوادي. وامتدت هذه الدلالة للون الأخضر لتغطي أكثر من موضع مصاحبة لما يثير هذا اللون من بهجة وتفاؤل، وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "أغاني الرق":[٦]

طيران حطا في هشيم خراب   فراع، واخضرا

(١) الاعمال الكاملة: ١٥٥/١
(٢) السابق: ٨٠٧/١
(٣) السابق: ١١٠٩/٢
(٤) دينامية النص: تنظير وإنجاز: د. محمد مفتاح ص٧٢
(٥) الأعمال الكاملة: ٨١٥/١
(٦) السابق: ٦٦٠/١

وقوله في قصيدة "النور المهاجر":[١]

سار على البيد هز الكون مسراه ... صلى عليه وحيا نوره الله
شق الصحاري .. فحيته سباسبها ... وأوشكت برياض الخلد تلقاهُ
ترعرعت قفرة، واخضوضرت جبلاً ... وبث فيها ضحى الدنيا محياهُ

حيث يرصد الشاعر خطوات النبي- صلى الله عليه وسلم- في ليلة الهجرة الخالدة، فقد شق الصحاري، فترعرعت قفارها، واخضوضرت جبالها. ويلاحظ هنا بنية الفعل ودلالته اللونية، إذ يعكس ذلك أثر هذه الهجرة في النفوس، فقد بعثت البهجة والتفاؤل والأمل في بزوغ فجر جديد للبشرية.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "نهر الحقيقة":[٢]

وبالأمل الحلو تغدو خطاها
بساتين.. يسكر قلبي شذاها
ونهراً ..، تذوق الرؤى كل آن رحيقه
وتخضر في شاطئيه زهور الحقيقه!

وفي هذه الصورة يتضح المزج بين المحسوسات، حيث ينقل الشاعر "الحقيقة" إلى عالم النبات، ويضيف لها صفة من صفات النبات (زهور)، ثم يلون هذه الزهور باللون الأخضر ويعبر عن ذلك بالفعل المضارع الدال على التجدد وبعث الأمل في أن تعم الحقيقة كل شيء في هذا الكون.

ويتعمق الشاعر في مزجه بين المحسوسات في التركيب العطفي، فيخضر لديه اليوم، ويخضر كذلك اللحن، وتخضر المشاعر. وذلك في قوله في قصيدة "غضبة الثأر":[٣]

سينشق فجر من الليل عات
بأرض الأباة
يرد الضياء إلى الصامدين!
ويخضر للثأر يوم ..
أبي الكرامة، يسقى الندامة للغادرين!

حيث يبعث الشاعر في هذه الأبيات الأمل في استرداد الأرض المغتصبة، وأنه لا بد من يوم يعود فيه الحق السليب لأهله. ويجسد الشاعر هذا اليوم ويجعله كائناً مادياً يقبل التشكيل باللون، ويضفي عليه الطبيعة الخضراوية الدالة على الوثوب والتحفز للثأر. وبهذا يرتبط اللون الأخضر هنا بكل معاني الدفاع والمحافظة على النفس والأرض.

---

(١) الأعمال الشعرية ٢/ ١٠٠٧.
(٢) السابق: ٤/ ١٧٩٨
(٣) السابق: ٣/ ١٥١٤

وتمتد هذه الدلالة للون الأخضر في قول الشاعر في قصيدة "صوت المعركة":[١]

ستسمع من كل أفق أذاناً يهز الشهب
ويخضر في الأرض لحن البطولـــة ..
نحن العرب!!

فتمازج هنا الألوان بالأصوات إذ يأتي بفاعل من دائرة (المسموعات) ليس من طبيعته أن يسند إليه هذا الفعل (يخضر) ويعكس هذا التمازج التفاؤل بتحقق النصر المنشود.

ومن التجسيد في الصورة أيضاً قوله في قصيدة "البيعة":[٢]

مـــن سيد الآلة وهـو ساهـــر
يجني قطاف النور للنواظـــر
ذاب الأسى واخضرت المشاعر
ورفرف الحق لكل عاثـــــر

حيث يسند الشاعر في هذه الصورة الفعل (اخضرت) إلى فاعل ليس من طبيعته الاخضرار (المشاعر) وربما أوحى ذلك بحالة نفسية خاصة لهذه المشاعر، تتجدد فيها، وتنمو، وتستبدل بالأسى والحزن التفاؤل والأمل.

وينتقل الشاعر من هذه الدلالات المتعددة للون الأخضر إلى دلالة جديدة وذلك في قوله في قصيدة "راية الوحدة":[٣]

وتربصت للعدا .. وتأهبت ... ليوم بوحدة الركب آت!!
بعدما أغرق التتار ضيائـي ... وحفاة المغول سدوا جهاتي
بعدما أوغل الغزاة بأرضي ... وتسلوا بفرقتي وشتاتي ...
ومشوا كالذئاب تنهش أيامي ... ويخضـــر سمها في لهاتي

وهنا يأتي اللون الأخضر دالاً على تمادي أولئك الغزاة في إفسادهم في الأرض، وأنهم قد ابتلوها بأفدح النائبات التي صارت كالسم المتغلغل في حلوق أبنائها.

هذه أهم الدلالات التي جاء بها اللون الأخضر في التركيب العطفي، وإذا أضفنا هذه السياقات إلى السياقات المستعملة لهذا اللون في التركيب النعتي، فإن اللون الأخضر بذلك يتصدر قائمة الألوان المستعملة في شعر محمود حسن إسماعيل في التركيب النعتي والعطفي. وهذا يعني جملة من الصفات منها:[٤]

---

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٥٤/٣
(٢) السابق: ١٣٠٥/٢
(٣) السابق: ١٠٣٧/٢
(٤) اللغة واللون: ٢٣٣، ٢٣٤

١- ازدياد ثقة الشاعر في قيمته الذاتية، وظهور تعاليه على من يتعامل معهم.

٢- الرغبة في اعتراف الآخرين به.

٣- القدرة على الصمود في وجه المعارضين.

بالإضافة إلى إيحاءات اللون الأخضر المبهجة. والدلالة على معـاني الخصـب والـرزق والجمال، إلى جانب ارتباطه بالنبات والشجر والزرع. كل هذا يبـين مجموعـة أخـرى مـن الصفات مثل الافتتان بالطبيعة، والتجدد والنمو، وحب الخير للغير.

سياق اللون الأسمر والأسود في التركيب العطفي

استعمل الشاعر اللون الأسمر في التركيب العطفي في ثلاثة مواضع. جاء في أحد هـذه المواضع يكني به عن أهل الصعيد الذين يسكنون جنوب النيل، وذلك في قولـه فـي قصـيدة "أغنية للنيل":(١)

البيض أهـــل الشمـــال	خــــروا على بابـــك
والسمر خلف الجبـــال	صلـــوا لأمـواجـــك

أما بقية المواضع التي استعمل فيها الشاعر اللون الأسمر وكذلك الأسود، فقـد جـاءت بدلالات جديدة. وذلك نحو قوله في قصيدة "بهتان":(٢)

عجبت لها .. كانت سواداً وسمرة	كسحر غروب ضمه ساعد الليل

واختلاط الألوان هنا يدل على عدم الثبات على حال، ولهذا يشبه الشاعر هذه الفتاة التي أثارت عجبه بسحر الغروب الذي يخفي وراءه ظلمة الليل، وطبيعة الليل سوداوية لا تظهر الأشـياء على حقيقتها، مما يدل على الخداع والغدر والخيانة، وغير ذلك من الصفات غيـر المعلومـة التي تطوي وراء هذين اللونين (السواد والسمرة)، وهذا ما أثار عجب الشاعر في صدر هـذا البيت وجعله يحذرها من الالتفاف حوله في آخر أبيات القصيدة، إذ يقول لها:

مكانك! واسقي غيرنا السم..إننا	شربناك أنثى في رحيق من الويل..

وامتدت دلالة هذين اللونين في هذا الموضع إلى قول الشاعر في قصيدة "الرداء الأبيض":(٣)

عشقت فيك الحزن والســـوادا	وسمـــرة الخدين والحدادا
وجدولاً تحت الدجى تنـــادي:	يا ساقي الحب أغث لي وجـدي!

فهذه واحدة تغلف ماضيها العكر برداء أبيض تجيء فيه إلى الشاعر، إلا أنه يستكشف خداعها وملقها الزائف، ويصرح بذلك في آخر الأبيات قائلاً:

وجئتني في أبيض ممـــوج	كرمة بين عـــراك اللـــج
طفا بك الموت لشط بهـــج	بيضـــت أكفانك فيـــه بعدي

ويلاحظ هنا اللون الأبيض الذي خرج عن دلالته الوضعية في هذا السـياق ليكـون دالاً علـى الزيف والخداع؛ ولذلك جعله الشاعر في عنوان القصيدة، وهنا يتضح دور العنوان في سـبك النص من خلال تضامنه مع الأبيات في إنتاج المعنى الشعري.

---

(١) الاعمال الكامله: ١٥٨٧/٣

(٢) السابق: ٦٨١/١

(٣) السابق: ٨٠٩/١

وهكذا أدرك الشاعر القيم الدلالية المتعددة للألوان، واستطاع أن يوظفها ببراعة فائقــة في سياقات متنوعة بصورة جاءت الألوان فيها مشعة متلألئة ومساهمة في خلق دلالات النص وفي إنتاج المعنى، وذلك وفق ما تقتضيه الرؤية الفنية للشاعر.

واتضح من استعمال الشاعر للألوان أن حاسة الإبصار كانت يقظة في كل شــعره، كمــا لوحظ عليه طابع الفكر وهو يرسم لوحاته أو يعبر عن صوره، ومن هنا ينطبــق عليــه قــول "مايكل أنجلو": "إن الفنان لا يرسم بيديه ولكن برأسه".[١]

---

(١) دراسات في النص الشعري: ٦٦

المبحث الثاني: دور التناص القرآني في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي.

تأثر محمود حسن إسماعيل تأثراً ملحوظاً بالثقافة الإسلامية. وكان القرآن الكريم من أكبر الروافد في رؤية الشاعر، حيث أتم حفظه وعمره تسع سنوات في مكتب القرية. وقد شكل ذلك جانباً من معجم الشاعر الذي تعامل معه في إنتاج تراكيبه وصوره، كما ألقى في نفسه إيقاعاً جديداً من موسيقى اللغة العربية يضاف إلى إيقاعات الموسيقى الأخرى التي غذت روحه.(١)

وقد اقتبس محمود حسن إسماعيل كثيراً من الألفاظ وبعض التعبيرات من القرآن الكريم، وهو ما يسمى بـ "التناص القرآني". وهو ظاهرة ليست بجديدة في التناولات الشعرية بخاصة والأدبية بعامة، إذ ضمنه القدماء قليلاً من إبداعاتهم،(٢) غير أن الشاعر الحديث اتسع استعماله له حتى صار من الركائز الأسلوبية التي يعتمد عليها في صياغته الشعرية. وذلك لأن الفن في إحساس العربي لا يعتمد على ذكاء الإنسان وقدرته فحسب، بل يعتمد على صلته بمصدر علوي يغذيه،(٣) ويتيح للشعرية أن تشكل عالماً أرضياً موازياً للعالم السماوي.(٤)

ومن ثم فإن التناص القرآني يعد "قوة إيحائية تساند النص وتضفي عليه قيمة أسلوبية يشعر بها المتلقي، عندما تفاجئه تلك الكلمات، أو تلك العبارات الذاتية التي اختارها الشاعر في مواضع متفرقة من شعره".(٥)

كما يعد توظيف النص القرآني في الشعر من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذا النص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنه مما يساعد الذهن على حفظه ومداومة تذكره، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان.(٦)

---

(١) شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية: ٢٨
(٢) التناص القرآني في شعر أمل دنقل: د. عبد العاطي كيوان ص ١١، و قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٦٣
(٣) دراسة الأدب العربي: د. مصطفى ناصف ٢١٧
(٤) مناورات الشعرية: ٥٤
(٥) شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية: د. فريد عوض حيدر ص ١٠٥، و أساليب الشعرية المعاصرة: د.صلاح فضل ٣٣٦
(٦) إنتاج الدلالة الأدبية: د. صلاح فضل ٤١. ٤٢

أولاً: التناص القرآني في التركيب النعتي.

يأتي التناص القرآني من خلال التراكيب أو الإشارات، والمقصود بالتراكيب اقتباس أكثر من لفظة في التعبير الشعري، أما الإشارات، فتكون من خلال لفظة واحدة في القصيدة، قد تستدعي آية كاملة، أوآيات كثيرة، وقد تكون بإشارة تحمل مضامين قرآنية، حتى لو خلت من اللفظ القرآني.(١)

فمن الإشارات، قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "موسيقى الوداع الأخير":(٢)

ماذا وراء النظرة الموءودة الشعاع، والوداع..
... في أجفانها المشدوهة المسمره؟

وقوله في قصيدة "عاشقة العنكبوت":(٣)

ليس فيه بسمة تجتر أوجاع الضمير
أو ضمير هالك الإحساس، موءود الشعور

والشاعر متأثر في هذين الموضعين بقوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ﴾ [التكوير/٨]، فهو في الموضع الأول يرصد لحظة احتضار الإنسان في نزعاته الأخيرة، فيكرر "ماذا وراء" خمس مرات، وهذا يوحي بالاستفهام العاجز عن فهم حقيقة ما يدور في اللحظة التي يموت فيها الإنسان. ويصور نظرته الأخيرة، ويجعل لها شعاعاً ولكنه محكوم عليه بالوأد، فهي نظرة إلى الفناء والعدم. وفي الموضع الثاني يتعقب المرائين والمخادعين والمتاجرين بالكلمات والشعارات، ويصورهم بأنهم قد هلك إحساسهم وانعدم شعورهم. فجاء النعت بكلمة "موءود" دالاً على فناء الإحساس وانعدام الشعور.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "الأرض":(٤)

طال فيك الهوان والذل والتسبيح   للغارقين في الشهوات
كل ذي شارب عتل تمطت   ذروتاه على زنيم الصفات
تخذ الخيل زينة الظلم .. حتى   زايلتها الأنساب في المكرمات

وهو متأثر في هذه الأبيات بقوله تعالى: ﴿عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ﴾ [القلم/١٣]، فهو يرسم صورة للإقطاعي المستبد الطاغية، وهنا يسيطر اللفظ القرآني على معجم الشاعر، فيجعل هذا الإقطاعي الظالم عتلاً، وهي لفظة تعبر بجرسها وظلها عن مجموعة من الصفات لا تبلغها مجموعة ألفاظ وصفات. فقد يقال: إن العتل هو الغليظ الجافي، وإنه الأكول الشروب، وإنه الشره المنوع، وإنه الفظ في طبعه، اللئيم في نفسه، السيئ في معاملته. ولكن تبقى كلمة

---

(١) التناص القرآني في شعر أمل دنقل: ١٠٥
(٢) الاعمال الكاملة: ١٦٠٥/٣
(٣) السابق: ١١٠٢/٢
(٤) السابق: ٩٩١/٢

"عتل" بذاتها أدل على كل هذا، وأبلغ تصويراً للشخصية الكريهة من جميع الوجوه.(١) كما أنه زنيم الصفات، ويلاحظ هنا إضافة النعت إلى المنعوت في هذا التركيب، إذ يكشف الشاعر الخصوصية من خلال العمومية لتكتمل بذلك الصورة على النحو الذي أراده.

وكذلك قوله في قصيدة "مع النور الأعظم":(٢)

والله الحق .. تعالى الله
..سناه تفجر فوق الغار
وانشق ستـــار
وارتعدت كل حنايا الكون الغارق،
في ليل مسجور
بشرى للأرض. أتاها النـــور!!

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ﴾ [الطور/٦]، وقوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ﴾ [التكوير/٦] وفي هذه الصورة يلجأ الشاعر إلى تجسيد الكون، فيجعله كائناً مادياً من طبيعته أن يقبل صفة الغرق. ثم يفاجئ الشاعر قارئه عن طريق مخالفة التوقع، فمن الطبيعي أن يكون الغرق في البحر أو النهر أو أي شيء به ماء، ولكن غرق الكون كان في "ليل"، وهنا يصور الشاعر الليل بحراً، ويضفي عليه صفة من صفاته وهي "السجر". وكان بإمكان الشاعر أن يقول: في بحر مسجور دون خلل بالوزن، ولكن الخلل سيكون في المعنى الشعري، فلم يشأ الشاعر أن يكون الغرق في البحر؛ لأن مملوءات البحر معروفة لأذهان الجميع، أما مملوءات الليل فربما كانت غير واضحة، ومن ثم تستدعي التخيل وإذهاب الذهن للتفكير فيها، وهي تتمثل هنا في ظلم الجاهلية وظلامها، وفي الخضوع والمذلة لغير الله، وفي الضلال وهوان الرق والعبودية، وغير ذلك مما تلاشى مع أول شعاع ينبثق من نور النبي- صلى الله عليه وسلم- ليرد ذاتية الإنسان.

وكذلك قوله في قصيدة "الله والجبل":(٣)

وقلوب جأرت أسرارها بالتلبيات
وجفون من ضياء الله دارت مسبلات
ونفوس قانتات تائبات عابدات
ذائبات في رحيق النور نشوى فانيات

والشاعر في هذه الأبيات متأثر بقوله تعالى: ﴿عَسَى رَبُّهُ إِن طَلَّقَكُنَّ أَن يُبْدِلَهُ أَزْوَاجًا خَيْرًا مِّنكُنَّ مُسْلِمَاتٍ مُّؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيِّبَاتٍ وَأَبْكَارًا﴾ [التحريم/٥]،

---

(١) في ظلال القران: سيد قطب مجلد/٦، ٣٦٦٣

(٢) الاعمال الكاملة: ١٩١١/٤

(٣) السابق: ١٧٤١/٤

وقوله تعالى: ﴿فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللّهُ ﴾ [النساء/٣٤]، حيث إنه يصور مشاعر الهائمين شوقاً لعرفات، إذ يتجهون إلى طاعة الله وعبادته، فيقبلون بنفوس مؤمنة وقلوب عامرة، نادمين على ما وقع من معصية.

وغير ذلك من الألفاظ المفردة التي اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم واستطاع ببراعته الفنية أن يوظفها في سياقات متنوعة من خلال الوظيفة النحوية للنعت.

أما التراكيب التي اقتبسها محمود حسن من القرآن الكريم ووظفها في بناء صوره من خلال التركيب النعتي، فمنها قوله في قصيدة "خمر آذار":[(١)]

كلنا في الهول هول وبروق ورعود
نردع الأقدار عن "مصر" ونفدي ونذود!
نحن شعب من قديم الدهر جبار عنيد

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَتِلْكَ عَادٌ جَحَدُواْ بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَعَصَوْاْ رُسُلَهُ وَاتَّبَعُواْ أَمْرَ كُلِّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ﴾ [هود/٥٩]، حيث يصور الشاعر موقف الشعب في الدفاع عن مصر وعنادهم للأعداء بعناد "عاد" لنبي الله "هود"، فهو شعب جبار أبي يجبر أعداءه على ما لا يريدون. وهو عنيد، ولكن عناده لم يكن كعناد "عاد" لـ "هود" – عليه السلام– لأن قوم "هود" كانوا معاندين للحق مهما قوى دليله، أما هذا الشعب الأبي فهو معاند للباطل مهما عظم بأسه أو قويت شوكته.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "راهب الغرب":[(٢)]

نيلي الخمر .. ذق طلاه، وقل لي: أين خف الجنان منك قطارا؟
سلسل يلهم الهدى للذي ضل وإن كان فاجراً كفارا

والشاعر متأثر هنا بقوله تعالى: ﴿ إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا﴾ [نوح/٢٧]، حيث يرسم الشاعر في هذين البيتين لوحة للنيل الخالد، يصور فيها ماءه العذب بالخمر التي تذهب عقل شاربها، ويعتمد الشاعر هنا على التشخيص باعتباره من دعائم الأداء الشعري، إذ يصور ماء النيل العذب بالملهم الذي يسوق الهدى لكل ضال مهما عتا في غيه حتى وإن كان فاجراً كفاراً قد نشأ على الكفر والضلال منذ صغره.

وكذلك قوله في قصيدة "العطر الكاذب":[(٣)]

---

(١) الاعمال الكاملة: ٦٠٥/١
(٢) السابق: ٢٨٥/١
(٣) السابق: ٧٨٦/١

تزينـــت واستحالـــــــــت	كـــزهـرة فـوق قـبـــر
العطـــر فيها خطايـــــا	ذوات أفنـــان غــــــدر ..
عـــــادت وحطت بأيـــــك	ويـــلاه! لـو كـان يـــدري
باعـت إليـــــه بقايـــا	يعافـهـا كل حــــــر!

وهو متأثر في البيت الثاني بقوله تعالى: ﴿ذَوَاتَا أَفْنَانٍ﴾ [الرحمن/٤٨]، حيث يصور الشاعر بائعة من بائعات الهوى تبحث عمن توقعه في شركها وتستميله بفتنتها وملقها، فيشبهها بالزهرة ذات العطر الكاذب؛ لأن عطرها ما هو إلا خطايا ماضيها العكر، ويصور هذه الخطايا بشجرة ذات أفنان، ولكنها أفنان غدر وخيانة وخداع، وهنا يؤدي المضاف إليه "غـدر" دوراً لامعاً؛ حيث أفاد التخصيص، وأدى إلى بيان حقيقة هذه الشجرة بأغصانها الزائفة، بالإضافة إلى دور العنوان هنا في سبك النص وإنتاج المعنى.

وكذلك قوله في قصيدة "شجرة الحرية":(١)

من فم المظلوم .. من دعوته	وهي كالغيب إلى الله تفر
من جراحات الضحايا، ساقهم	نافخ للحرب كذاب أشر
بسلاح غلفت أسواره	بالذي تاجر فيه أو غدر

وهو متأثر بقوله تعالى: ﴿أَءُلْقِيَ الذِّكْرُ عَلَيْهِ مِن بَيْنِنَا بَلْ هُوَ كَذَّابٌ أَشِرٌ سَيَعْلَمُونَ غَدًا مَّنِ الْكَذَّابُ الْأَشِرُ﴾ [القمر/ ٢٥، ٢٦]. حيث يتحدث عن الذين تاجروا في السلاح الفاسد بعد أن هانت عليهم أرواح الأبطال والمجاهدين، فراحوا بذلك يشعلون نار الحرب بغدرهم وخيانتهم، حتى صاروا أشد خطراً من الأعداء.

وكذلك قوله في قصيدة "صوتها في ضميري":(٢)

وهن والحسن لا غاو ولا دنس	كلؤلؤ في شطوط النيل مكنون

وقد تأثر الشاعر في هذا البيت بقوله تعالى: ﴿وَحُورٌ عِينٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ﴾ [الواقعة/٢٢، ٢٣]، وهو في هذا السياق يعبر عن إعجابه بعذراوات القرية وحسنهن، وما يتصفن به من طهر وعفة، والتعبير القرآني مسيطر عليه، فلم يجد أبلغ وأدق في التعبير عن ذلك من تصويرهن باللؤلؤ المصون الذي لم يتعرض للمس والنظر، فلم تثقبه يد، ولم تخدشه عين، وفي هذا كناية عن معان حسية ونفسية لطيفة(٣) في هؤلاء العذراوات.وغير ذلك من التراكيب النعتية التي بان فيها الاقتباس من القرآن الكريم نحو قوله في قصيدة "على مذبح الحرية":(٤)

(١) الأعمال الكاملة: ٩٩٧/٢
(٢) السابق: ٢١٦/١
(٣) في ظلال القرآن: مجلد/٣٤٦٤/٦
(٤) الأعمال الكاملة: ٢٩٤/١

وشواظ هيجته يكاد على الثرى يذكي اللظى بالأعظم النخرات

والاقتباس هنا من قوله تعالى: ﴿أَئِذَا كُنَّا عِظَامًا نَّخِرَةً﴾ [النازعات/١١]، وقوله في قصيدة "الغدير الذهبي":(١)

كم تصافينا على مفرقه عند العناق!
وترشفنا الهوى من كأسه العذب الدهاق

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَكَأْسًا دِهَاقًا﴾ [النبأ/٣٤]، وقوله في قصيدة "بيت الله":(٢)

إلهي سعينا مع الموكب
هياماً إلى البلد الطيب

وهو متأثر هنا بقوله تعالى: ﴿وَالْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَبَاتُهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ﴾ [الأعراف/٥٨].

أما الإشارات التي حملت مضامين قرآنية مع خلوها من اللفظ القرآني، فمنها قول الشاعر في قصيدة "الزلزال":(٣)

يا رب ثاكلة تدور بهولها فترى حشاها انسل في طرقاتها
صرعت! فلا مدت يداً لوحيدها عند الفراق ولا مرت عبراتها

وهو هنا متأثر بقوله تعالى في صفة زلزلة الساعة: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾ [الحج/٢].

---

(١) الاعمال الكاملة: ١١٥/١
(٢) السابق: ١٧٨٥/٤
(٣) السابق: ٢١٢٧/٤

ثانياً: التناص القرآني في التركيب العطفي.

وظف الشاعر النص القرآني في صياغته لبعض التراكيب العطفية، وهو -كما سبق- متأثر بثقافته الإسلامية الواسعة، وقد اتضح ذلك في كثير من المواضع، نحو قوله في قصيدة "الغصن اليتيم":(١)

علا دخان المنايا في سماوتها ... فزلزلت رهبة من هوله السحب
وكبكب الناس للميدان، لا فرق ... من الحمام، ولا خوف ولا رهب
كأنما سئموا الدنيا وبهجتها ... فراح يغريهم للفتكة الهرب

ويتضح الاقتباس في هذه الأبيات من قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾ [الزلزلة/١]، وقوله تعالى: ﴿فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ﴾ [الشعراء/٩٤]، وهو هنا يصور موقف الطبيعة والناس من الحرب العالمية الثانية، حيث يتحفز العالم كله لصراعها المحموم. فلم تكن الزلزلة للأرض وحدها، وإنما امتدت إلى السحب كذلك، ويصور قدوم الناس إلى ميادين الحرب بانكباب أهل النار على جهنم وتساقطهم فيها بلا عناية ولا نظام، وقد عبر عن ذلك بكلمة (كبكب)، حتى إننا لنكاد نسمع من جرس هذه الكلمة صوت تدفعهم، وصوت الكركبة الناشئ من الكبكبة، كما ينهار الجرف فتتبعه الجروف، فهو لفظ مصور بجرسه لمعناه.(٢)

وكذلك قوله في قصيدة "راهب الغرب":(٣)

هي (مصر) التي أثار شجاها ... أن تطيق القلوب عنها اصطبارا
كبلوها بكل قيد أثيم ... عاقها أن تجوس تلك الديارا
سألتهم: علام أسري؟ فصموا ... وأصروا واستكبروا استكبارا!

والاقتباس واضح في البيت الثاني من قوله تعالى: ﴿فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَارِ﴾ [الإسراء/٥]، أما البيت الثالث- وهو موضع الاستشهاد- فهو متأثر فيه بقبوله تعالى: ﴿فَعَمُواْ وَصَمُّواْ ثُمَّ تَابَ اللّهُ عَلَيْهِمْ ثُمَّ عَمُواْ وَصَمُّواْ كَثِيرٌ مِّنْهُمْ﴾ [المائدة/٧١]، وقوله تعالى: ﴿وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارًا﴾ [نوح/٧]. وكأن الشاعر هنا يصور موقف مصر من أعدائها بموقف نبي الله "نوح"- عليه السلام- من قومه،(٤) فقد أصروا على الضلال، واستكبروا عن الاستجابة لصوت الحق والهدى حين دعاهم إلى الله تعالى: فكذلك أعداء مصر، فحينما سألتهم صموا، إذ كرهوا أن يصل صوتها إلى أسماعهم، وأصروا على ضلالهم؛ لأنهم قد مردوا على الإثم

---

(١) الأعمال الكاملة: ٨٩٧/٢

(٢) في ظلال القرآن: مجلد/٥/٢٦٠٥

(٣) الأعمال الكاملة: ٢٨٨/١

(٤) الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل: ٢٦٢

والعدوان. وإذا كان نوح -عليه السلام- قد ضاق بقومه فدعا عليهم، فقد سلك الشاعر هذا المسلك، إذ ضاق بالأعداء، لكنه دعا إلى الثورة والجهاد قائلاً:

فابعثوها تصم سمع الليالي ... ثورة تضرم السماكين نارا
مات عهد الكلام! فلنجعل الثو ... رة والموت للجهاد شعارا!

وغير ذلك من التراكيب العطفية التي بان فيها الاقتباس من القرآن الكريم نحو قوله في قصيدة "موسيقا من الرمز":[1]

مسحورة في قيدها، مسعورة الرياح
تشرب من ذهولها الغدو والرواح..

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ﴾ [سبأ/١٢]، وقوله في قصيدة "الله":[2]

.. زعموا لقاء الله وحدهم ... وجل!
فنوره غمر الدهور ..
.. في الحب، في الأمل المخلق
في الأجنة والبذور ..
.. في الريح، في النسم المرنح،
في العشايا، والبكور

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ﴾ [آل عمران/٤١]، وقوله تعالى: ﴿وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾ [غافر/٥٥].

وقوله في قصيدة "اللاجئون":[3]

وينفخ الصور من بوق يصب به ... هول العذاب فلا يبقى ولا يذر

وهو هنا متأثر بقوله تعالى: ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾ [المدثر/٢٧، ٢٨]، حيث يصور الشاعر هول السيل الذي جرف خيام اللاجئين في أرض المعراج بهول "سقر" التي تبلع بلعاً، وتمحو محواً، فلا يقف لها شيء، ولا يبقى وراءها شيء، ولا يفضل منها شيء.[4]

هكذا أسهم التناص القرآني في إيجاد صور جمالية من خلال التركيب النعتي والعطفي في شعر محمود حسن إسماعيل، وقد أضفت هذه الصور على أسلوب الشاعر قيمة جمالية بالإضافة إلى أن استحضار النص القرآني في الموقف المناسب يضفي على الأسلوب قيمة بيانية رفيعة [5]

---

(١) الاعمال الكاملة: ١٩٨٧/٤
(٢) السابق: ١٦٧٠/٤
(٣) السابق: ٩٤٣/٢
(٤) في ظلال القرآن: مجلد/٦/٣٧٥٧
(٥) شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية: ١١٢

المبحث الثالث: دور المجاز في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي.

أدرك النحويون قديماً طبيعة العلاقة بين الكلمات من حيث الصحة النحوية والصحة الدلالية، ولذلك قسم سيبويه الكلام من حيث الاستقامة والإحالة إلى: "مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب.

فأما المستقيم الحسن، فقولك: "أتيتك أمس" و "سآتيك غداً".

وأما المحال، فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول: "أتيتك غداً"، و "سآتيك أمس". وأما المستقيم الكذب، فقولك: "حملت الجبل"، و "شربت ماء البحر" ونحوه.

وأما المستقيم القبيح، فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: "قد زيداً رأيت"، و "كي زيد يأتيك" وأشباه هذا.

وأما المحال الكذب، فأن تقول: "سوف أشرب ماء البحر أمس". ".[(١)]

ويتضح من النص السابق أن الاستقامة تنطبق على كل جملة صحيحة نحوياً، ولكن الحكم على هذه الاستقامة بالحسن أو الكذب يتعلق بالمعنى الذي تفيده عناصر الجملة عندما تترابط نحوياً.[(٢)]

والكذب هنا ليس كذباً أخلاقياً، ولكنه "كذب دلالي" كما أطلق عليه أستاذي الدكتور محمد حماسة،[(٣)] "وقد تمثل هذا الكذب الدلالي في علاقة "الفعل" بـ "المفعول به" النحوية من حيث هي، بل في علاقة "حملت" [الفعل والفاعل] من حيث هي "فعل وفاعل" أي "صيغة نحوية" و "مدلول" معاً بـ "الجبل" من حيث هي "مفعول به" أي صيغة نحوية، و "مدلول" معاً، وبعبارة أخرى في "التفاعل" بين الوظائف النحوية بعلاقاتها وما يمثلها من المفردات بدلالاتها".[(٤)]

وهذا الكذب الدلالي هو ما أدركه عبد القاهر الجرجاني قديماً وعبر عنه بـ "معنى المعنى"، إذ يقول: "تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و "بمعنى المعنى"، أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".[(٥)] فالمعاني الأول هي التي تفهم من أنفس الألفاظ، والمعاني الثواني هي التي يومأ إليها بتلك المعاني.[(٦)] وبهذا يخضع عبد القاهر المجاز لسيطرة النحو؛[(٧)] لأنه لا يقع إلا من خلال العلاقات النحوية بين المفردات في التراكيب، وذلك عن طريق كسر قواعد الاختيار بين هذه المفردات.

---

(١) الكتاب: ٥٢/١
(٢) النحو والدلالة: ٦٣
(٣) السابق: ٦٨
(٤) السابق: ٦٨، ٦٩
(٥) دلائل الإعجاز: ٢٦٣
(٦) السابق: ٢٦٤
(٧) البلاغة والأسلوبية: ٥٢

من هنا فإن للنحو دورا كبيرا "في إقامة بناء التعبير المجازي، وهو أساس مهم من أسس التصوير الفني ؛ وذلك أن الكلمة مفردة لا تشكل ما يعرف بالمجاز أو الاستعارة أو التشبيه وما إلي ذلك ، بل لابد من وجودها في تعليق نحوي يدخلها مع غيرها في علاقة نحوية من نوع ما" . [١]

وقد فسر الدكتور تمام حسان هذه الظاهرة من خلال نظريته "الاستعمال العدولي" وضمن ظاهرة لغوية واسعة هي نقل المبنى عن معناه إلى معنى آخر.[٢] وذلك في نحو قولنا: "أكل زيد عمراً" فإذا كانت الجملة صحيحة نحوياً فهي غير مقبولة دلالياً. ولكن العلاقات المجازية هنا تتدخل لإنقاذ تعبير تحققت له الصحة النحوية، فيقال مثلاً: إن لـ "أكل" مجازاً في غمط الحقوق. ولولا الاعتماد على هذه العلاقة ما صلح التركيب.[٣] وليس معنى القول بأنها غير مقبولة دلالياً أن كلمة "أكل" في ذاتها عديمة المعنى، ولا أن كلمة "عمراً" في ذاتها أيضاً عديمة المعنى، وإنما المقصود بذلك أن علاقة التعدية بين "أكل" و"عمراً" غير مقبولة منطقياً لما بينهما من تنافر. وبهذا فإن المجاز هو الانحراف بمفردات اللغة من مدلولها الوضعي إلى مدلول آخر جديد تسمى الكلمة معه "مجازاً". وبعبارة أخرى فإن المجاز "يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها ... دلالات فنية ثانوية، هي بمنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية".[٤]

وإذا كانت اللغة العربية لغة المجاز،[٥] فإنه لا شعر بدون مجاز؛[٦] لأن "الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة، ... ولا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة".[٧] وهذا الانتهاك أو الكسر هو أساس التعبير المجازي؛ لأن المجاز لا يكون إلا إذا تم التأليف بين حقلي اختيار متباعدين أو متنافرين، يحاول الشاعر أن يتلمس خيطاً من التشابه الدقيق الخفي بينهما عن طريق إحدى العلاقات النحوية كالإسناد والنعت والإضافة والتمييز وغيرها.[٨] وبهذا تتجلى قدرة الشاعر الإبداعية في صياغته لتعبيراته المجازية على نحو "يكسب الكلام وضوحاً وسموا وجاذبية لا يكسبه إياها شيء أخر".[٩]

ويؤكد لنا محمود حسن إسماعيل مرة ثانية– كما أكد لنا من قبل من خلال تعامله مع الألوان– أن عالمه عالم متفرد، فقد تمكن بعبقريته من الولوج في أعماق اللغة، يستكشف

---

(١) النحو والدلالة: ١٧٧
(٢) الأصول: دراسة أبيستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: د. تمام حسان ٣٧٢، ٣٧٣
(٣) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية: ٨٤، ٨٥
(٤) تحليل النص الشعري: يوري لوتمان. ترجمة د. محمد فتوح أحمد ٧
(٥) اللغة الشاعرة: عباس العقاد ٣٧
(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص: ٦٣
(٧) بناء لغة الشعر: ١٥٦
(٨) النحو والدلالة: ٩٤
(٩) البلاغة والأسلوبية: ٥٧

أسرارها ويأتي إلينا بلغة داخل اللغة تثير ما في أنفسنا من إحساس وانفعالات، ويسوق إلينا مجموعة من الصور المدهشة من خلال تعبيراته المجازية .

أولا : دور المجاز في التركيب النعتي :

جاء أغلب التعبيرات المجازية في شعر الشاعر عن طريق العلاقة النعتية ومن ذلك قوله في قصيدة "إلى سجينة القصر":(١)

يا زهرتي! طلع الصباح وفي فمي — نغم ينوح، فهل سمعت نواحه؟
ما زال يصرخ في الفضاء، فلم يجد — شفة تناغم لحنه وصداحه

حيث يعبر الشاعر عما استحالت إليه حياته بعد فراق حبيبته له. فإذا به يقف حيال قصرها لا يبكيه على عادة الشعراء القدماء، وإنما راح يتنسم عبيرها في أنداء الصباح، إذ يصورها زهرة ندية (يا زهرتي) وإن كان يخفي هذا النداء من اللوعة والأسى غير ما يبديه. ثم يعبر عن النار التي تضطرم بين جوانحه حين حيل بينه وبين رؤيتها، فقد طلع الصباح عليه وفي فمه "نغم ينوح" وهنا يدهش الشاعر قارئه من خلال تصرفه في استخدام المفردات وخروجه عن قواعد الاختيار، إذ يأتي بـ (ينوح) نعتاً لـ (نغم) مع ما بينهما من تنافر وتباعد، حيث ينتمي كل منهما إلى حقل دلالي بعيد عن الآخر إلا أن الشاعر يمزج بينهما على نحو خاص ليخلق هذه الصورة عن طريق خلع بعض الصفات الإنسانية على كلمة (نغم) ثم معاملتها كبشر. فيخرج علينا بنغم خاص أو نغم شعري ينوح ويصرخ ويفيض باللوعة والأسى والعتاب الرقيق:

جرحته بالهجر.. ثم تركته — ماذا عليك إذا أسوت جراحه!
كم رتل اسمك خاشعاً فكأنه — موسى يرنم في الدجى ألواحه
الهجر عذبة وأذبل روحه — والفكر غيب في الأسى أفراحه
وبكى ونوح في الظلام فما أسا — قلب الحبيب بكاءه ونياحه!

ومما خلع عليه الشاعر الصفات الإنسانية كذلك قوله في قصيدة "عاشقة العنكبوت":(٢)

ليس فيه كلمة ساجدة الحرف مهينه
خبأت في صورها وكراً لحيات الضغينه

فلم نر حروفاً ساجدة إلا في المعجم الشعري الخاص بمحمود حسن إسماعيل. ولعل سجود الحرف هنا يوحي بالتملق الذي يطوي الغدر والخداع، أو التذلل الذي يهدف صاحبه من ورائه إلى الوصول إلى شيء معين. وقد تأتّي هذا المعنى الشعري من خلال الخروج عن قوانين الاختيار، والإتيان بكلمة (ساجدة) نعتاً لـ (كلمة) ومضافة إلى (الحرف) مما يعني وصف

---

(١) الأعمال الكاملة: ٢٠٣/١
(٢) السابق: ١١٠٢/٢

الحرف بالسجود. وبهذا التركيب النعتي المشتمل على تركيب إضافي (كلمة ساجدة الحرف) يرسم الشاعر صورة بغيضة لنمط من الناس، ربما صادف الشاعر في حياته منهم ما دفع إحساسه المرهف إلى الشعور بأن الحياة مليئة بأمثالهم.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "راية العرب":(١)

فإذا شارفت أرضاً .. زمجرت
ظمأ للفجر من قلب الخيام
فارشقيها بشعاع مؤمن
يسترد النور من أعتى ظلام

إن الشاعر شغوف بالحرية ومتطلع إلى النصر، وآمل في عودة النور إلى أرض المعراج، ومؤمن بأن النصر لا يكون إلا من عند الله. وهنا يقوم المجاز في التركيب النعتي (شعاع مؤمن)- عن طريق ربط الموصوف بغير صفته- بدور بارز في خلق صورة فنية تمتص جزءاً من إحساس الشاعر وخياله، وتضفي على هذا الشعاع قوة عليا خارقة تحيل الظلام الدامس نوراً يعم أرض المعراج، ويحقق أمل الشاعر وتطلعه.

وكذلك قوله في قصيدة "عاهل الريف":(٢)

وترنمت بين الحقول قصيدة   عذراء من نغم السماء نشيدها

وهنا يزحزح الشاعر الدلالة الوضعية للكلمة من خلال نعت كلمة (قصيدة) بكلمة لا ترتبط بها في مألوف الكلام (عذراء)، حيث تنتمي كل منهما إلى حقل دلالي بعيد عن الآخر. وبهذه الزحزحة الدلالية يفهم القارئ أنها قصيدة يصعب على أهل الأرض الإتيان بمثلها، ويساعدنا حرف الجر (من) في بيان مصدر هذه القصيدة، إذ نفاجأ بأنها وحي منزل من السماء. وبهذا يضفي الشاعر على كلامه وأنغامه الإلهام والتقديس.

ومن ذلك أيضاً قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "غضبة الثأر":(٣)

.. وما قيل بغداد
حتى تفجر للطير لحن،
جريح التغني، جريح الرنين!!
يهادل أوتاره بالجراح
ويستل منها بقايا صداح
أبي الرنين!!
على نايه غضبة لا تنام
ولا يعرف النوم ثأر سقته لهيب الجنون!

---

(١) الأعمال الكاملة: ١١٥٤/٢

(٢) السابق: ٤٠٣/١

(٣) السابق: ١٥١٤/٣

حيث تتجلى التعبيرات المجازية في هذه الأبيات مصورة الغضب العارم الذي يسيطر على مشاعر الشاعر وأحاسيسه، ويتعمد الشاعر هنا إحداث خلخلة في وضع المفردات في نسق تعبيري حيث يأتي بمفردات لا تنتمي إلى حقول دلالية واحدة، فاللحن عنده جريح التغني وجريح الرنين. وهو هنا يصور جرح الهزيمة الذي لا يدمل. ولذلك فهو جريح وليس مجروحاً، حيث عبر الشاعر بـ "فعيل" نيابة عن "مفعول" للدلالة على المبالغة وثبوت الصفة. كما أن الصداح عنده أبي الرنين، والغضبة لا تنام، فهي غضبة من نوع خاص، لا تهدأ، فهي ثائرة متوثبة ومتحفزة للثأر. ولا تقف المجازات عند هذا الحد، إذ يربط الشاعر المنعوت (ثأر) بغير نعته (سقته) ويضيف (لهيب) لما ليس من شأنه أن يضاف إليه (الجنون) ليكون ثأراً من نوع خاص كذلك، فهو ثأر سقى لهيب الجنون، وما دام قد سقى لهيب الجنون فليس عليه حرج فيما يفعل، أو فإنه سيسترد ما صعب استرداده بالعقل. وبهذه الذبذبات الدلالية قد برع الشاعر في أن ينقل إلى القارئ عمق الإحساس بالمعنى الشعري.

كما نجد في عالم الشاعر السندس ضاحكاً، وذلك في قوله في قصيدة "الفردوس المهجور":(١)

وترفل في سندس ضاحك ترنح من سكرة بالنشيد

والحكمة عمياء ونائمة، وذلك في قوله في قصيدة "أحزان الغروب":(٢)

ومهده لا تسل إن لفه وسن عش الهوام، وأبيات العناكيب!
كأنه حكمة عمياء نائمة في عاطل من فجاج الفكر مخروب

والزمن مجنوناً، وذلك في قوله في قصيدة "من مرج عبقر":(٣)

ألقت على الزمن المجنون حكمتها فراح يهدي بها شيخ ومولود

ونجد السنبل حزيناً في قوله في قصيدة "دمعة وفاء":(٤)

أطرق السنبل الحزين وجنت من أسى خطبك الطيور العوابر

وقد ذرف الشاعر هذه الدموع على فقيد "دار العلوم" "أبي الفتح الفقي"، وقد صور الشاعر بهذه الدمعة صرعة الفناء التي أثارت كل قلب، وأذهلت كل خاطر، ذلك عن طريق الخروج عن مألوف الكلام وتجاوز قواعد الاختيار، فقد أسند الفعل (أطرق) إلى فاعل ليس من طبيعته القيام به (السنبل)، وهذا يعني انتقال خصائص كل من يستطيع الإطراق إلى هذا الفاعل (السنبل) ويستزيد الشاعر في حبك الصورة وتعميق الإحساس عن طريق ربط الفاعل (السنبل) بنعت لا يتفق معه في إطار اللغة المألوفة، ثم يدخل في صورة أخرى عن طريق إسناد الجنون إلى

---

(١) الأعمال الكاملة: ٢٨/١
(٢) السابق: ١١٩/١
(٣) السابق: ٣٩٠/١
(٤) السابق: ٣٦٦/١

(الطيور). وإذا كانت الطيور العوابر قد جنت من الأسى على هذا الفقيد، فما البال بالطيور المقيمة!

وبهذا أسهمت العلاقة النعتية وعلاقة الإسناد- هنا- في بناء التعبيرات المجازية للشاعر وتشكيل صوره وفق رؤيته الفنية الخاصة.

ثانيا : دور المجاز في التركيب العطفي.

ومن ذلك في العطف قول الشاعر في قصيدة "يوم الفقير":[١]

سرت والقيثار يوماً في يدي أسكرته خمرة الحب فنام

حيث أسند الشاعر الفعل الماضي المعطوف (نام) إلى الضمير المستتر العائد على (القيثار)، وهو إسناد لا يتحقق معه الانسجام بين المفردات، لأن الفاعل ليس من طبيعته القيام بهذا الفعل. وبهذا يشكل العطف التعبير المجازي الذي يؤدي دوراً بارزاً في خلق الصورة الفنية المعبرة عن إحساس الشاعر وخياله.

ومنه أيضاً قوله في قصيدة "فاروق":[٢]

فاروق! هذا الذي توحي السماء إلى ناي يحس، ويستوحي، وينفجر

حيث يربط الشاعر المنعوت (ناي) بنعت لا يوافقه في منطق اللغة المألوفة، ويعطف على هذا النعت صفات تتفق مع النعت دون المنعوت، ليشكل بذلك النعت مع المعطوفات الصورة الشعرية عن طريق الخروج عن قوانين الاختيار. وبذلك يجعل الشاعر الناي ذا طبيعة خاصة، أو ذا طبيعة إنسانية تجعله يحس ويستوحي وينفجر معبراً عن أحاسيسه وانفعالاته. وجاء عطف هذه الصفات متمماً لأركان الصورة التي رسمها الشاعر لآلته المفضلة.

وينتقل الشاعر من هذه المرحلة إلى مرحلة ثانية من مراحل التصوير بالمجاز وهي ما يسمى بـ "تراسل الحواس". وهو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ومعناه "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً والطعوم عطوراً".[٣]

من ذلك قول محمود حسن إسماعيل فى قصيدة "من لهيب الحرمان":[٤]

---

(١) الاعمال الكاملة: ٥٠٣/١

(٢) السابق: ٤٦٧/١

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨٧ وانظر: قاب قوسين: بقلم د. أحمد هيكل. (مجلة الشعر ص ٤ سنة ١٩٦٥- يونيه- أغسطس).

(٤) الأعمال الكاملة: ٩٦٩/٢

إن زادي من الحياة وميض   رشفته العيون من بسماتك

فاستطاع الشاعر هنا أن يتجاوز الإطار التقليدي للمجاز ويخلق نموذجاً من العلاقات بين دلالات الألفاظ على أساس من التشابه في الوقع الشعوري،[1] فربط المنعوت (وميض) بغير نعته (رشفته)، ثم أسند (الرشف) إلى (العيون)؛ ليعبر بهذه اللغة الحسية عن الصورة التي تبين مكانة محبوبته لديه. ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "راهب النخيل":[2]

ظلال، وأثمار، ونبع وجنة   وصمت على البستان ريان ناضر

حيث يربط الشاعر بين كلمات تنتمي إلى حقول دلالية متباعدة، فينعت (الصمت) بنعتين لا يلازمانه ولا يوافقانه (ريان ناضر)، وهنا تتراسل أكثر من حاسة في نقل كل خصائص الطبيعة الفاتنة إلى هذا الصمت الذي يدعو إلى التفكير والتأمل.

وكثيراً ما تتراسل حاستا "السمع"، و "الذوق" لدى الشاعر لتسهما معاً في التقاط الصورة، فنجد لديه الأنشودة عذبة، والنغم عذباً أو مستعذباً، وذلك في قوله في قصيدة "على باب الهيكل":[3]

وصغتها أنشودة عذبة   تنساب سحراً من فم البلبل

وقوله في قصيدة "دمعة وفاء":[4]

لا ترمها شوادي النغم العذ   ب، طراباً بالأغنيات السواحر

وقوله في قصيدة "كنز الذهب الأبيض":[5]

فجرت في كل حوض جدولاً   سارياً حول الروابي واليفاع[6]
هامساً يشدو على أعوادها   نغماً مستعذباً حلو السماع

ويلاحظ هنا تأكيد عذوبة النغم ورقته من خلال الزيادة في بنية الكلمة (مستعذباً)، كما أضاف كلمة (حلو) إلى (السماع) مما يعني نعت الأخير بالأول.

كما تتراسل لدى الشاعر حاستا "السمع"، و "الشم" وذلك في قوله في قصيدة "في وادي النسيان":[7]

هذا ربيبك أعظم منسية   رجفت لها في الخافقين الأدهر
في مهرجان الخالدين حديثه   نغم على شفة الخلود معطر

---

(١) قراءة الشعر وبناء الدلالة: ٦٤
(٢) الأعمال الكاملة: ٤١٠/١
(٣) السابق: ١٣٤/١
(٤) السابق: ٣٦١/١
(٥) السابق: ٢٤/١
(٦) اليفاع: المنخفض أو المرتفع من الأرض.
(٧) الأعمال الكاملة: ٣٢٣/١

حيث يصف أحد مدركات حاسة السمع (نغم) بأحد مدركات حاسة الشم (معطر)، كما أضاف كلمة (شفة) إلى ما ليس من شأنه أن تضاف إليه (الخلود). وبهذا تتراسل حاستا السمع أو الشم في التقاط صورة النغم الخالد لشاعر النيل (حافظ إبراهيم).

وتتراسل أكثر من حاسة في قول الشاعر في قصيدة "دنيا أدمع ومآتم":[1]

وكم نغمة بين الحشا رام عزفها   فظلت كوهم في الحنيات جاثم!
وتأويهة في الليل سوداء مرة   تفزع في قلب الدجى كل نائم

حيث يصور الشاعر تأويهة العشق التي تفزع صاحبها من مرقده في جوف الليل وتجعله كالهائم المخبول. فتتراسل ثلاث حواس (السمع، والبصر، والذوق) في التقاط هذه الصورة على النحو الذي ينقل إلينا عمق الإحساس بها، فينعت الشاعر كلمة (تأويهة)- وهي مما يدرك بحاسة السمع- بأحد مدركات حاسة (البصر) (سوداء)، وأحد مدركات حاسة (الذوق) (مرة)، فتتعانق بذلك أحاسيس الشاعر وانفعالاته عن طريق هذه المفردات المتباعدة على هذا النحو الغريب؛ "لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة المركبة التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها".[2]

ومن التراسل في التركيب العطفي قول الشاعر في قصيدة "صوت المعركة":[3]

.. وسمعت جمرك يلسع الأيام
وهي تسير في خلدي،
مطفأة البريق!

فقد تراسلت أكثر من حاسة في هذا التركيب العطفي، حيث جعل الشاعر الجمر- وهو موضوع لحاستي البصر واللمس- مما يدرك بحاسة السمع، ثم عدى الفعل (يلسع) إلى مفعول ليس من طبيعته أن يقع عليه مثل هذا الفعل (الأيام)؛ لأن علاقة التعدية بين "اللسع" و "الأيام" غير مقبولة منطقياً. وبهذا تؤدي علاقة التعدية- من خلال وقوعها في إطار التركيب العطفي- دوراً هاماً في بناء التعبير المجازي وتركيب الصورة الشاعرية.

وينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى من مراحل التصوير بالمجاز وهي ما يسمى بـ "مزج المتناقضات". فلم يقف الشاعر عند تراسل الحواس، وإنما تجاوز ذلك إلى "مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته".[4]

---

(١) الأعمال الكاملة: ١/ ٢١٠
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩٠
(٣) الأعمال الكاملة: ٣/ ١٥٤٤
(٤) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩١

وذلك نحو قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "نفخة الصور":[١]

دمر القبر .. ازجر المـــوت .. اخرج عن سكون ينوح في ظلماتك

إذ يعتمد الشاعر هنا في هذه الصورة على مزج النقيضين وهما "سكون" و "ينوح"، حيث يجعل للسكون نواحاً؛ تعبيراً عن حالة نفسية غامضة تتعانق فيها المشـاعر المتضـادة وتتفاعـل[٢] لتأكيد الوثوب والتحفز للفداء والنضال.

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة "حادي التغيير":[٣]

يفهق في ضلاله للصنـــم
ويستجير بضحاه المظلـــم

وهنا يخرج الضحى عن طبيعته اللامعة المشرقة إلى طبيعة مظلمة حالكة، فيمتـزج الضـياء (ضحاه) بالظلام في هذا التركيب النعتي، ويعبر هذا المزج عن إحساس خـاص تخـتلط فيـه المشاعر ولا يمكن التفريق معه بين الأشياء وأضدادها.

وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الروح":[٤]

والروض، إن خرست جميع طيوره،
ألـديك للأغصـان نـاي يهـدل؟
أعرفت سـر غنـائها وسكوتهـا؟
أعرفت؟ أم أنت العليـم الأجهل!

فمزج الشاعر هنا بين النقيضين (العليم)، و(الأجهل)، وهذا المزج يوحي بحالة نفسية خاصـة يمتزج فيه العليم بالجاهل، أو يتحول في إطارها العليم إلى جاهل، وليس كل عليم جاهلاً، وإنما هذا العليم الأجهل هو ذلك الذي اشتد كبر عقله، وزاد غروره حينما وصل العلم بأقدامه إلى ما وصل إليه، لذا عبر الشاعر بـ (أفعل) الدالة على ثبوت الصفة والتصاقها بالذات.

وغير ذلك من التراكيب النعتية التي يمزج فيها الشاعر بين المتناقضين، فنجد عنـده الميـت حياً، والعواء أخرس، والنغمة خرساء، والشيخ صبيا، والأعمى يطل بألف عين، وغيره ممـا يستوقف القارئ ويدفعه دفعاً إلى الانتباه إلى مثل هذه المشاعر المتضادة، ومحاولة التعمق في الإحساس بالمعنى الشعري.

وهكذا تبدو عين الشاعر محمود حسن إسماعيل كما لو كانـت ذات عدسـات متعـددة، فتجسد ما ليس بكائن مادي، وتشخص ما ليس بإنسان، وتتمازج المتناقضات لديها، وتتراسـل الحواس لتسجيل أدق الخلجات، وتعميق الإحساس بالمعنى الشعري عن طريق تفاعل الوظيفـة النحوية مع ما يشغلها في خلق دلالات جديدة.

(١) الأعمال الكاملة: ٩٦٨/٢-
(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٩١
(٣) الأعمال الكاملة: ١٣١١/٢
(٤) السابق: ١٩٦٣/٤

ملحـــق تكميـلي

ملحق تكميلي للتوكيد والبدل

استأثر كل من النعت والعطف من بين غيرهما من التوابع بظواهر متعددة في شعر محمود حسن إسماعيل وقد أدت هذه الظواهر دورا مهما في تلوين الأداء وتشكيل أهم السمات الأسلوبية لدى الشاعر على نحو ما سبق تفصيله.

وجاء التوكيد والبدل على عكس ما سبق، فلم يشغلا من الوظائف النحوية المتعددة في شعر الشاعر ما شغله النعت والعطف، لذا لم يكن هناك من الظواهر ما يجعل كلا منهما مستقلا في فصل بذاته، ومن ثم آثرت إجمال الحديث عنهما في هذا الملحق التكميلي الذي يعد من إتمام دراسة التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل طبقا لما جاء في عنوان هذا البحث.

أولا : التوكيد

هو أحد أساليب التوكيد المختلفة في اللغة العربية، مثل: "إن" الناسخة التي تفيد التوكيد، ونون التوكيد الثقيلة والخفيفة، و "قد" التي تدخل على الفعل الماضي، والمفعول المطلق لعاملة، والحال المؤكدة، والنعت الذي يفيد التوكيد، والتوكيد بألفاظ القسم المتعددة، والتوكيد بالتقديم والتأخير، وبأسلوب القصر، وبغير ذلك من الأساليب التي تعددت في لسان العرب. (١)

ولم يهتم النحاة بتعريف التوكيد بقدر اهتمامهم ببيان نوعيه والغرض منهما،(٢) فذهبوا إلى أن التوكيد على ضربين: معنوي، ويكون بألفاظ مخصوصة مثل: التوكيد بالنفس والعين، والتوكيد بألفاظ الإحاطة والشمول. ولفظي، ويكون بتكرار اللفظ بنفسه لإفادة التوكيد.

وقد فصل النحاة والبلاغيون القول في الغرض من التوكيد، فقال الزمخشري: "إذا كررت فقد قررت المؤكد وما علق به في نفس السامع ومكنته في قلبه وأمطت شبهة ربما خالجته أو توهمت غفلة وذهابا عما أنت بصدده فأزلته..". (٣) ويرى ابن جني أن التوكيد من وسائل تمكين المعنى في النفس، إذ يقول : " اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى ، مكنته واحتاطت له. فمن ذلك التوكيد".(٤)

---

(١) التوابع في الجملة العربية: ٦٨، وانظر: بناء الجملة فى الحديث النبوي الشريف: ٦٥٦
(٢) التوابع في الجملة العربية: ٦٨
(٣) شرح المفصل: ٤٠/٣
(٤) الخصائص: ١٠٦/٣

والملاحظ على شعر محمود حسن إسماعيل أنــه لــم يكثــر مــن اســتعمال التوكيــد، وكأن الشاعر لم يكن في حاجة إلى تمكين أغلــب معانيــه فــي نفــس قارئــه أو الاحتيــاط لها، أو كأنه يشعر أن القارئ لشعره لابد أن يكون متيقظــا، وأنــه لــم يكــن فــي حاجــة إلى إزاحة غفلة موهومة ، أو تجوز محسوب، أو ســهو مظنــون. وهــذا يعكــس اعتــداد الشاعر بذاته وبفنه.

وذلك باستثناء بعض المواقف التي نجــد الشــاعر فيهــا حريصــا علــى توضــيحها والتأكيد عليها مستعملا بعض صــور التوكيــد بنوعيــه. والملاحــظ أن اســتعماله لألفــاظ التوكيد المعنوي كان قليلا، فمن ذلك التوكيد بــالنفس، نحــو قولــه فــي قصــيدة "العــودة إلى الله":(١)

أنا نفسي ذلك الإثم الذي منه هربــت
أنا نفسي ذلك الزور الذي منه جزعت

والتوكيد بـــ "كل"، نحو قوله في قصيدة "حوريتي تسأل":(٢)

تفنى الأشعة والعوالم كلهــا وسناك يشرق في ضمير غياهبي

والتوكيد بـــ "أجمع"، نحو قوله في قصيدة "معجزة على النهر":(٣)

والكون أجمع ، يحدوهم جبابـــــــرة
كانوا حداة الضحى يوما لظلمتـــــــه!

أما التوكيد اللفظــي، فإننــا نلاحــظ أن اســتعمال الشــاعر لــه أكثــر مــن التوكيــد المعنوي، وهذا شأن التوكيد اللفظي – كمــا قــال الأندلســي – فهــو "أوســع مجــالا مــن التوكيد المعنوي لأنه يــدخل فــي المفــردات الــثلاث وفــي الجمــل ولا يتقيــد بمظهــر أو مضمر معرفة أو نكرة، بل يجوز مطلقا". (٤)

ومن أنماط التوكيد الفظي في شعر محمود حسن إسماعيل:

*** توكيد الضمير المتصل الظاهر بالضمير المنفصل الظاهر.**

وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "الأرض":(٥)

فاكشفي أنت سرها واتركيهــا هي تــروي عذابها للحيـــاة

---

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٠/٢
(٢) السابق: ١٢٢٣/٢
(٣) السابق: ١١٣٤/٢
(٤) الأشباه والنظائر: ١١١/٢
(٥) الأعمال الكاملة: ٩٩١/٢

فالضمير المنفصل (أنت) توكيد للضمير المتصل المرفوع (الياء)، وكلاهما للمخاطب، والضمير المنفصل (هي) توكيد للضمير المتصل المنصوب (الهاء) وكلاهما للغائب.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة "أهواك يا وطني": [1]

مهما استبد الليل يا وطني
بك أنت كالرؤيا نبدده

فالضمير المنفصل (أنت) توكيد للضمير المتصل المجرور (الكاف) وكلاهما للمخاطب.

*** توكيد الاسم.**

ومن ذلك قوله في قصيدة "نفخة الصور": [2]

تسلم الليل للنهار! وتسعى بشجون النهار في أمسياتك
باحثا .. باحثا .. عن القوت، والقوت .. وماذا جمعت غير فتاتك!
وسنين تمر .. ما أنت فيها غير قوت مسخر لغزاتك

حيث يستنكر الشاعر على أبناء الوطن الخنوع والخضوع أمام الطاغين المستعمرين الذين استباحوا الديار، وأراقوا الدماء، وفتكوا بالنساء وبالشيب وبالأطفال، كل هذا وأبناء الوطن منقسمون على أنفسهم، ليلهم كنهارهم، لم يشغلهم إلا بحثهم المستمر عن أقواتهم، وهنا يعكس التوكيد اللفظي مدى الانشغال بالقوت أو جمع الأموال عن التضحية من أجل الوطن، كما يوحي بالبعد عن الدين والانغماس في الشهوات. وتوالت السنون وصار هؤلاء المشغولون بأقواتهم أقواتا سائغة للغزاة المغتصبين، وهنا يجر الشاعر الملحق بجمع المذكر السالم (سنين) بالكسرة، ويظهر التنوين الذي جاء بمثابة التأكيد على تتابع هذه السنين ومرورها وأبناء الوطن في غفلة عن أمرهم.

*** توكيد اسم الصوت.**

ومن ذلك قوله في قصيدة "عبيد الرياح": [3]

حواميمهم خلف نعش الرياح هواهو .. هواهو .. غناء رتيب

وهنا يفجر الشاعر طاقات اللغة الصوتية، ويسجل أصوات هؤلاء المعذبين الأبطال الذين يصارعون تيار النيل في عراك جبار مع الطبيعة.

(١) الاعمال الكاملة: ١٨٩٤/٤
(٢) السابق: ٩٦٩/٢
(٣) السابق: ٦٧٠/١

*** توكيد الجملة الاسمية.**

ومن ذلك قوله في قصيدة "موسيقا من الإصرار":[1]

سـلام عليـك
سـلام عليـك
ورحمة ربي جرت من يديـك

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة "لا بد": [2]

فليس في طريقنا إيماءة تـؤوب
وليس إلا السير والمضاء والهبوب
ونشوة العبـور
في دربنا الكبيـر
لابد أن نسير ... لابد أن نسيـر !!

حيث تمثل هذه الجملة الاسمية (لابد أن نسير) النغمة المحورية في القصيدة، فقد افتتح الشاعر بها قصيدته، وجعلها مفتتحا لكل مقطع من مقاطعها، وتتآزر مفردات هذه الجملة الاسمية كلها على تجسيد الإصرار العارم للشاعر على تغيير كل ما هو متخلف أو رديء، وكأنه يريد أن يصنع فردوسا إنسانيا ظليلا وسط جهامة الواقع، وقسوته وصلابته. [3] وهنا يختم الشاعر قصيدتهِ بما افتتحها به ليؤكد أن انتصار الطرف النبيل في هذا الصراع الأبدي لا يتم إلا بالإصرار العنيد المتفجر من ثنايا الجملة الاسمية (لابد أن نسير) وتكراراها المؤكد لها.

*** توكيد الجملة الفعلية.**

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "موسيقا من التاريخ": [4]

رفـع الستـار!!!
رفـع الستـار..
وتهاوت الظلمات وانقشعت بفجر الثائرين

وكذلك قوله في قصيدة "صوت المعركة":[5]

سمعتـك توقظ الموتـى،
وترعشهـم ..،
وتنشرهـم..،
على خلـدي!!

---

(١) السابق: ٢٠٢١/٤
(٢) الأعمال الكاملة: ١٣٠٠/٢
(٣) قراءات في الشعر العربي المعاصر: ٢١
(٤) الأعمال الكاملة: ٢٠٥٧/٤
(٥) السابق: ١٥٤١/٣

وتقرع راحتاك البـاب
حول سكينة الأبد!!
تدق . تدق،
حتى تورق الأكفان بين يديـــك!

وهذا المشهد الذي نحن بصدده قريـب مـن المشـهد السـابق فـي قصـيدة "نفخـة الصور"، حيث يصور لنا الشاعر غفلة أبناء الـوطن عـن الفـداء والتضـحية مـن أجلـه، لذلك يصورهم منذ بداية الأبيات بالموتى، والإيقاظ لم يكن للمـوتى، وإنمـا هـو لمـن هـم غرقى في نومهم كالموتى. فهم في سبات عميق، ومن ثم فـإن إيقـاظهم لـم يكـن كإيقـاظ غيرهم من المشغولين بوطنهم، فهم في حاجة إلى كثـرة الـدق علـى أبـوابهم الموصـدة، وهذا ما يعبر عنه التوكيد اللفظي (يـدق) والـذي جـاء بصـيغة المضـارع الدالـة علـى الديمومة والتجدد، كما يعكس إلحاح الشاعر على إيقاظ هـذه الفئـة الغافلـة مـن سـباتها العميق الذي كاد يرديها.

* **توكيــد الحـــرف.**

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "شاطئ التوبة": (١)

رحماك يا رب .. إني، وزورقي ، والخطايـــا
في لجة .. ليس فيها من الضيـــاء بقايـــا
جفت ، وغاضت، ولكن ، مازلت أزجي رجايا
غفرت ، أم لم ... فإني مازلت أدعوك.. يا يا
.. يـــــا رب !!

فإن امتداد الحركتين الطـويلتين اللتـين تتوسـطهما اليـاء فـي (الخطايـا، بقايـا، رجايا، يا يا) يوحي باتساع المدى بـين مسـتويين: أحـدهما غـرق فـي لجـة الـذنوب، والآخر رحمة واسعة. (٢) وسواء غفر الله الآثـام، أم لـم يغفرهـا فالـدعاء مسـتمر فـي استمرار المد وتكرار النداء (يا، يـا ..يـا رب). وتوكيـد حـرف النـداء هنـا أو تكـراره يعكس الإحساس بانسياب التبتل في الـنفس واسـتمرار تضـرعها لله فـي توبـة وشـحها الأسى في الأصوات المكونـة لكلمـة (جفـت) وكلمـة (غاضـت)، حيـث تـوحي سـرعة انقضاء أصوات الكلمة الأولى بالأمل فـي الـتخلص السـريع مـن الـذنوب ، أمـا طـول الألف في الكلمة الثانية فيعني طول الندم المصحوب بالرجـاء الـذي يجسـده حرفـا المـد (الياء والواو) في كلمتي (أزجـي) ، و (أدعـوك). ثـم ينهـي الشـاعر القصـيدة بتفعيلـة واحدة "يا رب"، وهي تفعيلة متفردة، لا تتفق في حركة الـروي مـع بقيـة الأبيـات التـي قبلها ولكنها تعكس الإيقاظ الأخير للنفس. (٣)

---

(١) الأعمال الكاملة: ١١٧٨/٢
(٢) التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: ١٩١
(٣) السابق: ١٩٢

من العوارض التي طـرأت علـي التركيـب التوكيـدي فـي شـعر محمـود حسـن إسماعيل ما يلي :

- التوكيد اللفظي للمرادف.

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "يد الله":(١)

لنا النصر .. والموت للمعتديـــن
لنا النصر .. والموت للغاصبيـــن

حيث إن "المعتدين"، و"الغاصبين" بينهما ترادف، وهذا يزيد فـي التوكيـد الـذي يـدل علـى ثقة الشاعر في النصر على أولئك المعتدين الغاصبين.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر في قصيدة "إلى الأمام يا عرب": (٢)

إلى الأمام .. خطونا .. إلى الأمام
إلى الأمام .. زحفنا .. إلى الأمـام

حيث يؤكد الشاعر على عدم النظرة إلى الـوراء بمـا فيـه مـن هزيمـة مروعـة، زلزلت الكيان، وأحدثت جرحا غائرا فـي الصـدور وشـرخا عميقـا فـي النفـوس، وفـي المقابل يحث على النظرة إلى الأمام باستعادة القـوى لسـحق العـدوان ومحـق الطغيـان. لذلك يكرر شبه الجملة (إلى الأمام) أربـع مـرات فـي البيتـين، بالإضـافة إلـى التـرادف بين (خطونا ، وزحفنا) الذي يزيد في التوكيد.

- اقتران جملة التوكيد بحرف العطف.

الأكثر في التوكيد اللفظي أن يكـون فـي الجمـل، وكثيـرا مـا يقتـرن بعـاطف. (٣) وهذا هو الأجود كما نص على ذلك ابن مالك. (٤) نحـو قولـه تعـالى: ﴿كـلا سـيعلمون * ثم كلا سيعلمون﴾ [النبأ/ ٤، ٥]، وقوله تعـالى : ﴿ومـا أدراك مـا يـوم الـدين * ثم مـا أدراك ما يوم الـدين﴾ [الانفطـار / ١٧، ١٨] ووجـود العـاطف بـين الجملتـين وجـود صوري فقط؛ لأن بين الجملتين تمام الاتصال، فـلا تعطـف الثانيـة علـى الأولـى حقيقـة كما صرح به علماء المعاني، ولأن الحرف لو كان عطفـا حقيقيـا كانـت تبعيـة مـا بعـده

---

(١) الكاملة: ١٠٧٢/٢
(٢) ١٤٧٥/٢
(٣) ... : ١١٩/٣
(٤) ... : ٣٠٥/٣

لما قبله بالعطف لا التأكيد. [1] ولو خيف توهم كون الجملة الثانية غير مؤكدة نحو: ضربت زيدا، ثم ضربت زيدا، ترك العاطف؛ لأن ذكره يخل بالتوكيد، ويوهم أن الضرب الثاني غير الأول.[2] وقد جعل ابن السراج من التوكيد اللفظي قول الشاعر:[3]

ألا يا اسلمي ثم اسلمي ثمت اسلمي ثلاث تحيات وإن لم تكلمي

ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "معجزة العنكبوت":[4]

فـــارفعي يا حكمتي ســـــــدا على بطـــش المغيـــــر
وتغنـــي يا خيـــوطـــــــــي ثـــم دوري! ثـــم دوري!

- **الفصل بين التوكيد والمؤكد.**

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "لابد":[5]

لابد، لا .. ! يا هذه ! لن يرجع الوراء ..
هيهات !! أن يعود يا دجالة الخفـــــاء
أمس الذي فتناه بالثورة والمضـــــاء
فقد أحالت ظلمه رياحنا هبـــــــاء..

فقد اعترض الشاعر بين النفي (لا) وتوكيد النفي (لن) بالنداء (يا هذه). وتوكيد النفي هنا يعكس رغبة الشاعر العارمة في تغيير كل ما هو متخلف ورديء في هذا الوجود ، وإصراره العنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف والجمود إلى كل ما هو مضيء ونبيل. وجاء الاعتراض بالنداء هنا مساندا لهذا التوكيد وموحيا بهذا الإصرار والتحدي لمن لم يرض بالتغيير.

ومن ذلك أيضا قول الشاعر في قصيدة "الله والشرق": [6]

رباه ما في الشرق جـــرح لا يئن ولا على آلامه قـــر وطـــن
في كل واد منه مـــن بغي الزمـــــن نار وأحرار وبلوى وفتـــن
ربـــــاه زلزل قيـــده يـــــــــــــارب!!

فاعترض الشاعر هنا بين التوكيد (يا رب) والمؤكد (رباه) بالطلب (زلزل)، ومجيء الطلب بعد النداء كثير، وكأنه من تمامه. ومن ثم يكون التوكيد بعد المؤكد وكألا فاصل بينهما.

---

(١) حاشية الصبان: ١١٩/٣
(٢) شرح التسهيل: ٣٠٥/٣
(٣) الأصول: ١٩/٢
(٤) الأعمال الكاملة: ٨٦٦/٢
(٥) السابق: ١٢٩٨/٢
(٦) السابق: ٩٣١/٢

ثانيا: البـــــدل

لم يكن البدل من الوظائف النحوية التي تساعد في تنويع الأداء كالنعت والعطف وغيرهما من الوظائف، ومن ثم فهو لم يسهم بنصيب وافر في تشكيل السمات الأسلوبية لدى محمود حسن إسماعيل فمن أنواع البدل التي وردت في شعر الشاعر:

*** البـــدل المطابق.**

ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "أغنية للنيل": (١)

البيـــض أهـــل الشمـــــال   خــــــروا علـــى بابـــــك

فأهل الشمال هم أنفسهم من عبر الشاعر عنهم بالبيض.

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة "لحن من النار": (٢)

مهد البطولات، أرض العــــرب   أرض العلا من قديم الحقـــب

فأرض العلا هي نفسها أرض العرب.

*** بـدل البعض من الكـــل.**

وذلك نحو قوله في قصيدة "هذي فلسطين": (٣)

ترعى، وترحم، والأقدار شاهدة   وفـــي يمينك للإسلام سيفـــــان
سيف من الله علوي تمر بـــــه   كالهول بالهول في صبر وإيمان

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة "حصاد القمر":(٤)

كـــأن أغصانه أشباح قافلـــة   غاب الرفيقان عنها: الركب والسفر

فالركب بدل بعض من "الرفيقان" والبدل في الموضـــعين الســـابقين خـــال مـــن الـــرابط، لأن البدل وما بعده فيهما قد جمع كل أجزاء المبدل منه.

ومن بدل البعض الذي اشتمل على رابط يربطه بالمبدل منـــه قولـــه فـــي قصـــيدة "الوجـــه المسدود":(٥)

وعوذت، واستلهمت نفسي غيوبها   وأسرارها في هتـــك أي خبيئـــة

(١) الأعمال الكاملة: ١٥٨٧/٣
(٢) السابق: ١٤٥٩/٣
(٣) السابق: ٥٥٤/١
(٤) السابق: ٧٣٤/١
(٥) السابق: ١١٦٦/٢

* بـــدل الاشتمـــال.

ومنه قول الشاعر في قصيدة "اسقنا .. هذه كأسنا":[1]

جـــاءك الروض يشكو الظمـــــا فجـــــره ، زهـــــره، طيـــــره

أما عن ظواهر المطابقة بين البدل والمبدل منـــه، فلـــم يخـــرج الشـــاعر فيهـــا عـــن الشائع المألوف في لسان العرب الذي له نظائر في القرآن الكريم. ومن ذلك:

- إبدال المعرفة من المعرفة، والنكرة من النكرة.

وذلك نحو ما جاء في الأمثلة السابقة. ولها نظائر فـــي القـــرآن الكـــريم، فمـــن الأول قولـــه تعـــالى : ﴿إلى صراط العزيز الحميد الله﴾ [إبـــراهيم/ ١] فـــي قـــراءة الجـــر. ومـــن الثـــاني قوله تعالى : " إن للمتقين مفازا حدائق وأعنابا " . النبأ / ٣١، ٣٢ .

- إبـــدال المعرفة من النكـــرة.

وقد ورد ذلك في القرآن الكريم، نحو قوله تعـــالى : ﴿وإنـــك لتهـــدي إلى صـــراط مســـتقيم صراط الله﴾ [الشورى / ٥٢، ٥٣] ومنه قول الشاعر في قصيدة "أغاني الرق" : [2]

ولم تكد .. حتى دهتها ســـــدود كالموت أو أقـــــــوى:
الحـــب، والغيب، وسر الخلـــــود واليأس والشكـــــــوى

فأبدل المعرفة (الحب) مـــن النكـــرة (ســـدود). والغـــرض مـــن البـــدل هنـــا تفصـــيل هـــذه السدود التي تقف أمام النفس الإنسانية في ارتقائها إلى الصفاء.

- إبدال النكرة من المعـــرفة.

ومن ذلك قوله تعالى : ﴿لنســـفعا بالناصـــية ناصـــية كاذبـــة﴾ [العلـــق/ ١٥، ١٦]، ومنـــه قول الشاعر في قصيدة "حصاد القمر":[3]

مشوا بها في مغاني النور تحسبهم جنائزا زمر أنت لها زمر!

---

(١) الأعمال الكاملة: ٦٠١/١
(٢) السابق: ٦٥٩/١
(٣) السابق: ٧٣٨/١

فقد أبدل النكرة (زمر) من الضمير المعرفة في الفعل (مشوا) ، وفي هذا تقوية للمشي وتوكيد له؛ لأن الغرض الأصيل من البدل – في الغالب – تقرير الحكم السابق وتقويته بتعيين المراد، وإيضاحه ورفع الاحتمال عنه. [1] وربما كان رفع (زمر) على الفاعلية للفعل (مشى) على لغة "أكلوني البراغيث"، وهي لغة ثبت ورودها في القرآن الكريم والسنة وتراث العرب شعره ونثره.

– إبدال الظاهر من المضمر.

وذلك نحو قول الشاعر في قصيدة "اسقنا .. هذه كأسنا": [2]

فغدا هاتفا في الحمى   نوره، عطره ، سحره

فأبدل الظاهر (نوره ، عطره ، سحره) من الضمير المستتر في الفعل (غدا).

– إبدال الجملة من الجملة.

ومن ذلك قوله في قصيدة "حين أشدو": [3]

عن حديث التاج والصولج .. ياما حدثاني
حدثاني عن علا عرض لمجد النيل بان

وقوله في قصيدة "نادمتهم يد المليك": [4]

ومقلين حين مروا على القوت
جياع البطون مروا كراما

فقد أبدل الشاعر جملة (حدثاني) الثانية من (حدثاني) الأولى، وكذا جملة (مروا) الثانية من (مروا) الأولى. والبدل في الموضعين بدل "جزء من الكل" لإفادة البعضية؛ فالجملة الثانية فيهما أخص من الأولى، لأن جملة (حدثاني) الأولى تشمل الحديث عن علا العرش وغيره، وكذلك جملة (مروا) الأولى تشمل مرورهم كراما وغير ذلك.

وقد أدت علاقة الإبدال في شعر محمود حسن إسماعيل إلى إطالة بناء الجملة، وذلك نحو قوله في قصيدة "شعلة على دجلة": [5]

كان ليل .. لم يشهد الشرق مثله   أطلع الله من دياجيه شعله
شعلة .. كل ذرة من سناها   لجميع الأحرار في الأرض قبله
شعلة .. رجع السلام عليها   هزج الحب، وابتسام الأهله

---

(١) النحو الوافي: ٦٥٥/٣
(٢) الأعمال الكاملة: ٦٠١/١
(٣) السابق: ٦٢٢/١
(٤) السابق: ٥٢٥/١
(٥) السابق: ١٠٣١/٢

فقد أدى البدل (شعلة) في البيت الثاني وامتداده بالجملة الاسمية النعتية، وتكراره في البيت الثالث وامتداده كذلك بالجملة النعتية إلى إطالة الجملة وامتداد بنائها على مدار ثلاثة أبيات

وكذلك قوله في قصيدة "موسيقا من لحظة الوداع":[1]

وفي كل فأس بكف السنين،
وفي كل صفصافة كفكفت،
بأوراقها أدمع المنقبين
حيارى التراحيل، أهل المعاول والدمع ، أهل الأنين..

فأبدل الشاعر من المنقبين حيارى التراحيل، وأهل المعاول والدمع، وأهل الأنين مما أدى إلى إطالة بناء الجملة.

هذه هي أهم الظواهر التي وردت في علاقة التوكيد وعلاقة الإبدال في شعر محمود حسن إسماعيل، والملاحظ أنها لم تكن بالوفرة التي تسمح باستقلال الحديث عن كل منهما في فصل منفرد؛ ومن ثم كان هذا الإجمال في هذا الملحق.

(١) الأعمال الكاملة: ٢٠٣٩/٤

خاتمة

لقد حاول هذا البحث في طيات فصوله ومباحثه أن يقف على مدى مشروعية الاعتماد على النحو في تناول النص الشعري، وذلك من خلال دراسة الوظائف النحوية الدلالية للتوابع في شعر محمود حسن إسماعيل. وقد تبين لي أنه على الرغم من تعدد المداخل إلى تناول النص الشعري وتضافرها معا في تفسير النص، يبقى النحو هو المدخل الحقيقي لفهم النص وتفسيره، وسبر أغواره، وبيان خصائص تراكيبه. ودار هذا البحث حول التوابع في شعر محمود حسن إسماعيل وبخاصة النعت والعطف؛ فقد تميزا بالغزارة في شعره وبالدور الفعال في بناء الجملة وتشكيل أهم الملامح الأسلوبية لدى الشاعر، وذلك على عكس التوكيد والبدل اللذين لم يشغلا من الوظائف النحوية المتعددة في شعر الشاعر ما شغله النعت والعطف، ومن ثم لم يكن لهما من الظواهر ما يسمح باستقلال الحديث عن كل منهما في فصل منفرد. وكان من جملة النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث ما يلي:

- لم يكن اهتمام القدماء بفاعلية المعنى النحوي مقصورا على النحويين وحدهم، فقد اهتم البلاغيون كذلك بمشروعية الاعتماد على النحو في تفسير النص الشعري، وفطنوا إلى أن مهمة النحو لم تكن مقصورة على تصحيح أواخر الكلم، وإنما امتدت إلى فهم المعنى وتصحيحه وربط الكلام في علاقات نحوية تضمن له جودة التأليف وحسن المحاكاة.
- إهمال فاعلية المعنى النحوي في تناول النصوص بعد عبد القاهر الجرجاني زمنا طويلا، وظل الأمر كذلك إلى أن ظهرت الدراسات الأسلوبية الحديثة.
- اتجاه النقد الحديث إلى وجهة لغوية في تفسير النصوص عن طريق النحو وإمكاناته الواسعة.
- دراسة الكلمة في حد ذاتها معزولة عن غيرها من الكلمات لا تساعد على فهم العمل الأدبي؛ لأن هذا الفهم لا يتأتى إلا من خلال العلاقات النحوية التي تسمح بانتظام الكلام واتساق التركيب وإنتاج المعنى.
- انطلاق محمود حسن إسماعيل من اللغة، فقد تميز بوجود معجم خاص فريد في شعرة يتكئ عليه في إبداعاته المتنوعة، كما تميز بالدقة في اختياره لألفاظه وصيغه اختيارا قائما على أن يكون أكثر ملاءمة للموقع وانسجاما معه، وكذلك في نسجه لتراكيبه نسجا يختلف عن نسج غيره من الشعراء.

- تعددت الأنماط التركيبية للنعت في شعر محمود حسن إسماعيل بأنواعه: المفرد ، والجملة، وشبه الجملة. واتضح من خلالها التفاعل القائم بين دلالات الألفاظ ومعاني النحو من خلال اختياره لكلماته بدقة وعناية، وقدرته الفائقة على تطويعها، وتصرفه في استخدام بعض الصيغ في معنى الآخر في بناء محكم وموقع نحوي سليم.

- يعد النعت بالمفرد أكثر أنواع النعت ترددا في شعر الشاعر، يليه النعت بالجملة، فالنعت بشبه الجملة، وجاء ديوان "هكذا أغني" أكثر الدواوين التي تردد فيها النعت بوفرة متلاحقة من الشاعر؛ وذلك لكثرة القضايا التي تضمنها هذا الديوان. أما ديوان "هدير البرزخ"، فجاء أقل الدواوين التي تردد فيها النعت، وهو ملحمة مطولة جاءت حاملة اسم الديوان نفسه. وكان النعت باسم الفاعل أكثر أنواع النعت بالمفرد ترددا في شعر الشاعر، حيث بلغت نسبته ١٣ ٪ من مجموع النعوت المستعملة في شعره، وهي نسبة عالية إذا ما قورنت بنسبة غيره من المشتقات المستعملة.

- كثرة النعت بالجملة الفعلية عنه بالجملة الاسمية في شعر الشاعر، وكانت نسبة النعت بالجملة الفعلية إلى النعت بالجملة الاسمية ٤,٧، أي أن النعت بالجملة الفعلية في شعر الشاعر يقرب من خمسة أضعاف النعت بالجملة الاسمية. وكان استعمال الشاعر للنعت بالجملة الفعلية المضارعية أكثر من استعماله للنعت بالجملة الفعلية الماضوية، وفي ذلك دلالة على التجدد والنمو، وهو ما يتلاءم مع نفسية الشاعر.

- استطاع الشاعر أن يوظف حروف العطف ويطوعها في تكوين التراكيب ونسجها، ويستغل طاقاتها التعبيرية المستمدة من التراكيب على نحو يبين أن اللغة لديه هي مادته التي يبدع بها معانيه إبداعا. وكانت "الواو " أكثر حروف العطف دورانا في شعر الشاعر، واستغل الشاعر كل إمكانات "الواو" كمقطع، فانفردت من بين سائر حروف العطف بأحكام متعددة.

- أحس الشاعر نحو اللغة أن في يده أداة يعشقها ويسيطر عليها ، ومن ثم كان له تصرف واسع في بناء الجملة وصوغ التراكيب من حيث الفصل والترتيب والحذف والزيادة وغير ذلك مما يعمد إليه عمدا لخدمة رؤيته الفنية الخاصة.

- رجوع الشاعر إلى بعض الطرق المهجورة، مثل : قطع النعت، والجر على الجوار؛وذلك لتفجير الشاعرية من خلال التركيز على المستوى الصوتي منها.

- إكثار الشاعر من قلب التركيب النعتي إلى تركيب إضافي، أو ما يسمى بإضافة النعت إلى المنعوت وهذا الأسلوب من الإمكانات الهائلة التي تتيحها اللغة للمبدع وتمكنه من اختيار تراكيبه على الوجه الذي يراه.

- تحويل النعت إلى اسم بعد حذف المنعوت طريقة يستخدمها محمود حسن إسماعيل لإبراز الاسم، فقد أدرك إدراكا جيدا أن الانتباه يجذب حينما يرفع تحديد نعتي بسيط إلى مقام الاسم.

- تعدد أنماط العطف في شعر محمود حسن إسماعيل، فقد ورد عطف الفعل الماضي على الفعل المضارع، وعطف الخبر على الإنشاء، وعطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية، وعكس كل ما سبق جميعا في مواضع متعددة في شعره.

- حذف حرف العطف ظاهرة أسلوبية في شعر محمود حسن إسماعيل لجأ إليها كثيرا عند استطراده في التشبيهات وتكثيف الصور، وعندما تكون المتعاطفات أفعالا مضارعة ويكون الفعل في أول البيت.

- شيوع بدء القصيدة بالواو العاطفة في شعر الشاعر، وهذه وسيلة أسلوبية أو لون من الجذب الفني الذي وفق فيه الشاعر توفيقا جعله يكثر من افتتاح قصائده بالواو العاطفة؛ ليشد القارئ وينبهه إلى أن موضوع القصيدة متصل بموضوع آخر، وما على القارئ إلا أن يذهب في تفسير المعطوف عليه كل مذهب ممكن.

- كان للنعت والعطف دور مهم في امتداد الجملة وإطالة بنائها في شعر الشاعر، وذلك من خلال تعدد النعت لمنعوت واحد ، شأنه في ذلك شأن الخبر والحال،وهذا ما يسمح به النظام اللغوي،كما يسمح نظام اللغة بتكرار حرف العطف وتنوعه، فتتوالى بذلك المعطوفات مما يؤدي إلى امتداد الجملة وإطالة بنائها

- أدى النعت دورا مهما في سبك النص، وقد أجاد الشاعر وضع نعوته في مواضع بارزة سواء أكانت في مطلع البيت الشعري، أم محتلة الشطر الثاني منه، أم محتلة مطلع القصيدة، أم مشكلة البنية الإيقاعية للقافية. وهو بهذا يجبر القارئ على التفكير والتنبه تنبها أكبر لدور النعت في بناء الجملة.

- جاء معمار بعض القصائد في شعر محمود حسن إسماعيل معتمدا على العلاقة النعتية التي كانت محورا رئيسا من محاور بناء الجملة وإطالتها في شعره، وذلك باعتبار النعت وظيفة نحوية لها أثرها في تلوين الأداء وتنويعه، من خلال أنواعه: المفرد ، والجملة ، وشبه الجملة.

- قام العطف بدورمهم في تماسك النص وترابط أجزائه في شعر محمود حسن، وذلك من خلال حروف العطف التي تتماسك بها الجمل وتتلاحم مفرداتها.

- جاءت الألوان في شعر محمود حسن إسماعيل أشعة مضيئة للنص الشعري، نستشرف من خلالها عالم الشاعر المتفرد، ليس باعتبارها قيمة تشكيلية فحسب، وإنما باعتبار أنها تمثل دورا بارزا في إنتاج الدلالة ومن ثم إنتاج الشعرية ذاتها.

- أسهم التناص القرآني في إيجاد صور جمالية من خلال التركيبين النعتي والعطفي في شعر الشاعر، وقد أضفت هذه الصور على أسلوب الشاعر قيمة جمالية. بالإضافة إلى أن استحضار التناص القرآني في الموقف المناسب يعد قوة إيحائية عليا تدعم النص وتضفي عليه من التقديس والإلهام ما يجعله أشبه بالوحي المنزل من السماء، وهذا ما يتلاءم مع ذات الشاعر المتفردة.

- أدى المجاز دورا مهما في تركيب الصورة الشعرية من خلال التركيبين النعتي والعطفي، وساق الشاعر إلينا مجموعة من الصور المدهشة من خلال تعبيراته المجازية التي جاء أغلبها عن طريق العلاقة النعتية، والتي نقلت إلينا عمق الإحساس بالمعنى الشعري عن طريق تفاعل الوظيفة النحوية مع ما يشغلها في خلق دلالات جديدة.

وبعد،

فهذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث. وإن كنت ظننت أني بذلك أوفيت على الغاية، وبلغت من ذلك ما تمنيت، فلا أدعي في هذا المجهود الإتيان بالجديد المبتكر، وإنما هو محاولة لإعطاء صورة واضحة للقارئ العربي عن لغة الشاعر محمود حسن إسماعيل من خلال دراسة التوابع ووظائفها النحوية الدلالية في شعره. فإن كنت قد وفقت فما توفيقي إلا بالله، وإن كانت الأخرى، فحسبي أنني أخلصت النية وبذلت الوسع والطاقة.

﴿سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم﴾.

فهرس المصادر والمراجع

١- ائتلاف النصرة في اختلاف نحاة الكوفة والبصرة .لعبد اللطيف بن أبي بكر الشرجي الزبيدي. تحقيق الدكتور طارق الجنابي. عالم الكتب. مكتبة النهضة العربية.

٢- الإبداع الموازي. التحليل النصي للشعر. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف. دار غريب. القاهرة.

٣- الأبنية الصرفية ودلالاتها في شعر عامر بن الطفيل. للدكتورة هدى جنهويتشي. دار البشير.

٤- الإتقان في علوم القرآن. لجلال الدين عبد الرحمن السيوطي. تحقيق أحمد بن علي. دار الحديث. القاهرة.

٥- أثر النحاة في البحث البلاغي. للدكتور عبد القادر حسين. دار النهضة مصر – القاهرة.

٦- الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. للدكتور محمد بنعمارة. الدار البيضاء. دون بيان آخر.

٧- إحياء النحو. إبراهيم مصطفى. القاهرة. ١٩٥٩م

٨- الأدب العربي الحديث. للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي. دار الطباعة المحمدية.

٩- أدب ونقد. للدكتور عبد اللطيف عبد الحليم. النهضة المصرية القاهرة.

١٠- أسئلة الشعر. أحمد عبد المعطي حجازي. دار الطباعة المتميزة. القاهرة. ١٩٩٨م

١١- الأساليب الإنشائية في النحو العربي . لعبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة – ط٣، ١٤٠٢هـ و ١٩٨١م.

١٢- أساليب ا لشعرية المعاصرة. للدكتور صلاح فضل. دار قباء القاهرة – ١٩٩٨م

١٣- أسرار العربية للإمام أبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري – تحقيق محمد بهجة البيطار. مطبعة الترقي بدمشق ١٣٧٧هـ – ١٩٥٧م.

١٤- الأسلوبية. دراسة لغوية إحصائية. للدكتور سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة. ط٣، ١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م

١٥- الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقية. للدكتور فتح الله أحمد سليمان. الدار الفنية للنشر والتوزيع.

١٦- الأشباه والنظائر في النحو. لجلال الدين السيوطي. راجعه وقدم له الدكتور. فايز ترحيني. دار الكتاب العربي.

١٧- الأصوات اللغوية. للدكتور إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصرية – الطابعة السادسة ١٩٨٤م.

١٨- الأصول : دراسة أبيستيمولوجية للفكر عند العرب. للدكتور تمام حسان. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢.

١٩- الأصول في النحو. لابن السراج تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي . مؤسسة الرسالة.الطبعة الثانية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
٢٠- إعراب القرآن . للنحاس (أبي جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس) تحقيق زهير غازي زاهد. الطبعة الثالثة بيروت - عالم الكتب ١٩٨٨م.
٢١- الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن اسماعيل . دار سعاد الصباح. الطبعة الأولى ١٩٩٣ م
٢٢- أمالي ابن الشجري. هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي . تحقيق الدكتور محمود الطناحي مكتبة الخانجي - القاهرة . الطبعة الأولى ١٤١٣هـ- ١٩٢٢
٢٣- أمالي المرتضى : أبي القاسم علي بن الطاهر أبي أحمد الحسين.مطبعة السعادة بمصر.
٢٤- إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن. لأبي البقاء العكبري. دار الفكر - بيروت ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م
٢٥- إنتاج الدلالة الأدبية. للدكتور صلاح فضل . هيئة قصور الثقافة ١٩٩٣
٢٦- الإنصاف في مسائل الخلاف . لابن الأنباري ومعه كتاب (الانتصاف من الأنصاف) لمحمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل.
٢٧- الإيضاح العضدي . لأبي علي الفارسي . تحقيق د. حسن شاذلي فرهود ، دار العلوم للطباعة ط٢ ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
٢٨- بحر العوام فيما أصاب فيه العوام . لابن الحنبلي (محمد بن ابراهيم بن يوسف) دراسة وتحقيق الدكتور شعبان صلاح - دار الثقافة العربية . القاهرة - ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م
٢٩- البحر المحيط. لأبي حيان الأندلسي. تحقيق الشيخين عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، قرظة الأستاذ الدكتور عبد الحي الفرماوي دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٤١٣هـ - ١٩٨٥م
٣٠- البرهان في علوم القرآن. لبدر الدين الزركشي . دار الفكر ، بيروت - لبنان ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م
٣١ - البسيط في شرح جمل الزجاجي. لابن أبي الربيع عبيد الله بن أحمد بين عبيد الله القرشي الإشبيلي السبتي. تحقيق الدكتور عياد بن عيد الثبيتي - دار الغرب الإسلامي - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م
٣٢- بلاغة الخطاب وعلم النص . للدكتور صلاح فضل - عالم المعرفة - الكويت - عدد ١٦٤ - صفر ١٤١٣ هـ - أغسطس ١٩٩٢
٣٣ - البلاغة والأسلوبية . للدكتور محمد عبد المطلب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م

٣٤- بناء الأسلوب في شعر الحداثة . التكوين البديعي. للدكتور محمد عبد المطلب . دار المعارف – الطبعة الأولى ١٩٩٣.
٣٥- بناء الجملة العربية. للدكتور محمد حماسه عبد اللطيف – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة .
٣٦- بناء الجملة في الحديث النبوي الشريف. للدكتور عودة خليل أبو عودة. دار البشير للنشر والتوزيع.
٣٧- بناء لغة الشعر. لجون كوين – ترجمة الدكتور أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ١٩٨٥م
٣٨- تاريخ اللغات السامية. لإسرائيل ولفنسون، دار القلم ، لبنان ١٩٨٠م
٣٩- اتجاهات البحث الأسلوبي . للدكتور شكري محمد عياد. أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ١٩٩٦م
٤٠- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن . لابن أبي الإصبع المصري – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
٤١- تحليل النص الشعري . بنية القصيدة . ليوري لوتمان . ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد ، دار المعارف – القاهرة – ١٩٩٥.
٤٢- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. للدكتور مصطفى السعدني . منشأة المعارف الإسكندرية.
٤٣- تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية. للدكتور أحمد هيكل – دار المعارف.
٤٤- التطور النحوي للغة العربية. البرجشتراسرن تصحيح ومراجعة الدكتور رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض.
٤٥- التعريفات. للشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية – بيروت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م
٤٦- التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني . للدكتور شاكر عبد الحميد – عالم المعرفة العدد ٢٦٧، مارس ٢٠٠١م – ذو الحجة ١٤٢١هـ
٤٧- التناسب البياني في القرآن. دراسة في النظم المعنوي والصوتي. أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.
٤٨- التناص القرآني في شعر أمل دنقل. للدكتور عبد العاطي كيوان، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – الطبعة الأولى ١٤١٩هـ – ١٩٩٨م.
٤٩- التوابع بين القاعدة والحكمة. للدكتور محمود شرف الدين، هجر للطباعة والنشر، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م
٥٠- التوابع في الجملة العربية. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء – القاهرة.

٥١- جارميات: بحوث ومقالات علي الجارم. الطبعة الأولى ، دار الشروق ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م
٥٢- الجملة العربية : مكوناتها - أنواعها - تحليلها . للدكتور محمد إبراهيم عبادة.
٥٣- الجملة في الشعر العربي. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
٥٤- الجملة الوصفية في النحو العربي، للدكتور شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر - القاهرة.
٥٥- الجمل في النحو. لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، تحقيق الدكتور علي توفيق الحمد ، مؤسسة الرسالة - دار الأمل - الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.
٥٦- حاشية الدمنهوري على متن الكافي. السيد محمد الدمنهوري - القاهرة.
٥٧- حاشية يس علي التصريح. للشيخ يس بن زيد العليمي، الطبعة الأولى ، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة ١٩٥٤م
٥٨- حاشية الصبان على شرح الأشموني. للشيخ محمد بن علي الصبان الشافعي - تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان.
٥٩- خزانة الأدب. لعبد القادر البغدادي، دار صادر - بيروت ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون.
٦٠- الخصائص. لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان.
٦١- خصائص الأسلوب في الشوقيات. لمحمد الهادي الطرابلسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٦م.
٦٢- دراسات في النص الشعري. العصر العباسي. للدكتور عبده بدوي ، منشورات دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع بالرياض- الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.
٦٣- دراسات لأسلوب القرآن الكريم. لمحمد عبد الخالق عضيمة ، نشر دار الحديث بالقاهرة.
٦٤- دراسات نقدية. للدكتور مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٣م
٦٥- دراسة الأدب العربي. للدكتور مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة.
٦٦- الدرر اللوامع على همع الهوامع . لأحمد بن الأمين الشنقيطي، تحقيق وشرح الدكتور عبد العال سالم مكرم - مؤسسة الرسالة - بيروت - الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م.
٦٧- دلائل الإعجاز . لعبد القاهر الجرجاني - قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٨٤م.
٦٨- دلالات التراكيب. دراسة بلاغية. للدكتور محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبه القاهرة. الطبعة الثانية ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

٦٩- ديناميـة النص . تنظير وإنجاز للدكتور محمد مفتاح. الطبعة الثانية – الحمرا – بيـروت، والدار البيضاء – المركز الثقافي العربي ١٩٩٠م.
٧٠- ارتشاف الضرب. لأبي حيان الأندلسي، تحقيق الدكتور رجب عثمان محمـد، ومراجعـة الدكتور رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي . القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٨هـ – ١٩٨٨م.
٧١- رصف المباني في شرح حروف المعاني . للمالقي . تحقيق الدكتور أحمد الخـراط ، دار القلم ، دمشق الطبعة الثانية ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
٧٢- الرمز والرمزية في اشعر المعاصر. للدكتور محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الطبعـة الثالثة ١٩٨٤م.
٧٣- سر صناعة الإعراب. لابن جني، تحقيق الدكتور حسن هنداوي – دار القلم – دمشـق – ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م
٧٤- شرح الأبيات المشكلة الإعراب. لأبي علي الفارسي، تحقيق الدكتور محمـود الطنـاحي، مكتبة الخانجي القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
٧٥- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك. ضبطه وصححه وخرج شواهده إبـراهيم شـمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.
٧٦- شرح ألفية ابن مالك. لابن الناظم، تحقيق الدكتور عبد الحميد السيد محمد عبد الحميـد، دار الجيل – بيروت – لنبان
٧٧- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، مكتبة دار التراث، القـاهرة ، الطبعـة العشـرون ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
٧٨- شرح التسهيل. لان مالك، تحقيق الدكتورين عبد الرحمن السيد، وحمد بدوي المختـون، الطبعة الأولى دار هجر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠ م
٧٩- شرح التصريح على التوضيح ، للشيخ خالد الأزهري – دار إحياء الكتب العربيـة – عيسى البابي الحلبي – القاهرة.
٨٠- شرح جمل الزجاجي . لابن عصفور الإشبيلي . قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فواز الشعار إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان.
٨١- شرح شذور الذهب. لابن هشام الأنصاري ، ومعه كتاب (منتهى الأرب بتحقيـق شـرح شذور الذهب)لمحمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية – صـيدا – بيـروت – الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٥ م.
٨٢- شرح شواهد المغنى. للسيوطي.تحقيق الشيخ محمد محمـود بـن التلاميـد التركـزي الشنقيطي. لجنة التراث العربي.

٨٣- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات . لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري- تحقيق عبد السلام هارون ؛الطبعة الرابعة ؛ دار المعارف ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م

٨٤- شرح كافية ابن الحاجب ، لرضي الدين الإستراباذي – دار الكتب العلمية –بيروت- ١٩٨٥م.

٨٥- شرح الكافية الشافية. لابن مالك؛ تحقيق الدكتور عبد المنعم أحمد هريدي- دار المأمون للتراث.

٨٦- شرح المفصل. لابن يعيش – عالم الكتب–بيروت؛ مكتبة المتنبي- القاهرة.

٨٧- شعر أبي تمام دراسة نحوية . للدكتور شعبان صلاح – دار الثقافة العربية، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م .

٨٨- شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية . للدكتور فريد عوض حيدر ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة.

٨٩- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. للدكتور عز الدين إسماعيل الطبعة الخامسة، المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤م

٩٠- شعر المتنبي قراءة أخرى. للدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

٩١- شعر محمود حسن إسماعيل دراسة فنية. للدكتور محمد علي هداية، مكتبة كلية اللغة العربية بالمنوفية.

٩٢- شفاء العليل في إيضاح التسهيل. للسلسيلي، تحقيق الدكتور الشريف عبد الله، الطبعة الأولى المكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة – المعابدة.

٩٣- شفرات لنص. للدكتور صلاح فضل- دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – الطبعة الأولى ١٩٩٠م.

٩٤- شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح. لابن مالك ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية – بيروت.

٩٥- الصاحبي ، لأبي الحسين أحمد بن فارس، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي. القاهرة ١٩٧٧م.

٩٦- صحيح البخاري. لمحمد بن إسماعيل ، وشرحه (فتح الباري) لابن حجر العسقلاني، دار الفكر – بيروت.

٩٧- صحيح مسلم. تحقيق الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى ١٩٥٥م.

٩٨- صوت الشاعر القديم، للدكتور مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٢م.

٩٩- ضرائر الشعر. لابن عصفور الإشبيلي ، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.
١٠٠- الضرائر اللغوية في اشعر الجاهلي. للدكتور عبد العال شاهين، دار الرياض للنشر والتوزيع ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م.
١٠١- الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. للآلوسي – المكتبة العربية – بغداد .
١٠٢- ضرورة الشعر. لأبي سعيد السيرافي ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥ م
١٠٣- الضرورة الشعرية في النحو العربي . للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف – مكتبة كلية دار العلوم . القاهرة ١٩٧٩م.
١٠٤- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . ليحيى بن حمزة العلوي . دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٠.
١٠٥ – ظواهر نحوية في الشعر الحر . دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .
١٠٦- عبث الوليد . شرح ديوان البحتري. إملاء أبي العلاء المعري علق عليه الأديب محمد عبد الله المدني – مطبعة الترقي بدمشق ١٩٣٦ م .
١٠٧ – علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي . للدكتور محمد جمال صقر . مطبعة المدني ، الطبعة الأولى ١٤٢١ هـ – ٢٠٠٠ م
١٠٨- العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث. للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر . القاهرة.
١٠٩- علم اللغة العام. للدكتور كمال بشر، القسم الثاني – الأصوات الطبعة الثانية – دار المعارف ١٩٧١م
١١٠- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق . للدكتور صبحي إبراهيم الفقي – دار قباء للطباعة والنشر الطبعة الأولى ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م.
١١١- عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى . للدكتور عباس بيومي عجلان مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر الإسكندرية ١٩٨٥م.
١١٢- عن بناء القصيدة العربية الحديثة . للدكتور علي عشري زايد ، الطبعة الرابعة ، مكتبة الشباب القاهرة ، ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م .
١١٣- فقه اللغة وأسرار العربية . لأبي منصور الثعالبي ، حققه مصطفى السقا ، وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي – الطبعة الثانية ١٩٥٤م.
١١٤- في الأدب العربي الحديث . للدكتور عبد القادر القط ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة.

١١٥- في الأدب والنقد. للدكتور محمد مندور ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة.
١١٦- في ظلال القرآن . للسيد قطب ، دار الشروق – الطبعة الشرعية الواحدة والثلاثون ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.
١١٧- في قضايا الشعر ونقده . للدكتور أحمد درويش ، دار الثقافة العربية ، القاهرة.
١١٨- في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة . للدكتور أحمد درويش. القاهرة – مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٨م.
١١٩- القافية والأصوات اللغوية . للدكتور عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٧م .
١٢٠ – الاقتراح في علم أصول النحو . لجلال الدين السيوطي ، تحقيق الدكتورين أحمد سليم الحمصي ومحمد أحمد قاسم – جروس برس – الطبعة الأولى ١٩٨٨م.
١٢١- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث . للدكتور محمد عبد المطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
١٢٢ – قراءات في الشعر العربي المعاصر . للدكتور علي عشري زايد، دار الفكر العربي ١٤١٨هـ – ١٩٩٨ م .
١٢٣ – قراءة الشعر وبناء الدلالة . للدكتور شفيع السيد ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة.
١٢٤ – قضايا الشعر المعاصر . لنازك الملائكة ، الطبعة السابعة ١٩٨٣. دار العلم للملايين بيروت.
١٢٥ قضية الفلاح في شعر محمود حسن إسماعيل ، للدكتور ثابت محمد بداري، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.
١٢٦- قطع التابع عن المتبوع . للدكتور محمد عامر أحمد حسن ، ١٤٠٨ هـ – ١٩٩٨م دون بيان أخر
١٢٧- الكتاب. لأبي بشر عمرو بن قنبر سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – مكتبةالخانجي بالقاهرة – دار الرفاعي بالرياض.
١٢٨- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل . لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي . تحقيق محمد الصادق قمحاوي ، مصطفى البابي الحلبي ، الطبعة الأخيرة ١٣٩٢ هـ – ١٩٧٢ م .
١٢٩- لسان العرب . للإمام العلامة ابن منظور ، دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان، الطبعة الثانية ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧ م.

١٣٠- اللسانيات والدلالة . للدكتور منذر عياشي – الناشر مركز الإنماط الحضاري ، حلب الطبعة الأولى ١٩٩٦ م.

١٣١- اللغة. لفندريس . ترجمة عبد الحميد الدواخلي والدكتور محمد القصاص. الأنجلو المصرية.

١٣٢- اللغة بين البلاغة والأسلوبية .للدكتور مصطفى ناصف ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٤٠٩ هـ – ١٩٨٩ م .

١٣٣- لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية.للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦ م .

١٣٤- لغة الشعر عند المعري . دراسة لغوية فنية في سقط الزند .للكتور زهير غازي – بغداد – وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٩م.

١٣٥- لغتنا الجميلة .لفاروق شوشة ، المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٩.

١٣٦- اللغة الشاعرة . مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية .لعباس محمود العقاد . نشر المكتبة العصرية ببيروت.

١٣٧- اللغة العربية معناها ومبناها.للدكتور تمام حسان ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية ١٩٧٩.

١٣٨ – اللغة والإبداع .للدكتور شكري محمد عياد ، الطبعة الأولى ١٩٨٨م ، القاهرة.

١٣٩- اللغة وبناء الشعر.للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، المكتب الفني لتجهيزات الطباعة ، الطبعة الأولى ١٩٩٢.

١٤٠- اللغة والتفسير والتواصل .للدكتور مصطفى ناصف ، عالم المعرفة العدد ١٩٣ – الكويت – رجب ١٤١٥ هـ يناير كانون ثان ١٩٩٥ م .

١٤١ – اللغة واللون .للدكتور أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٢م .

١٤٢- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.لضياء الدين بن الأثير ، قدم له وحققه وعلق عليه الدكتوران أحمد الحوفي وبدوي طبانة، طبعة دار نهضة مصر بالقاهرة.

١٤٣- مجالس ثعلب.لأبي العباسي أحمد بن يحيى.تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ١٩٦٩ م القاهرة ، الطبعة الثالثة.

١٤٤- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها.ابن جني، تحقيق علي النجدي ناصف وآخرين، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية. القاهرة ١٩٩٦م.

١٤٥- محمود حسن إسماعيل بين الأصالة والمعاصرة.للدكتور صابر عبد الدايم، دار المعارف، القاهرة.

١٤٦- محمود حسن إسماعيل مدخل إلى عالمه الشعري.للدكتور عبد العزيز الدسوقي، دار المعارف، القاهرة.
١٤٧- محمود حسن إسماعيل: نثرياته ، غنائياته ، وأشعاره المجهولة.سلوان محمود، وعزت سعد الدين. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م.
١٤٨- المسائل البصريات.لأبي علي الفارسي، تحقيق ودراسة الدكتور محمد الشاطر أحمد محمد أحمد. مطبعة المدني – القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
١٤٩- المسائل العسكرية.لأبي علي الفارسي، تحقيق ودراسة الدكتور محمد الشاطر، مطبعة المدني، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ – ١٩٨٢م.
١٥٠- المساعد على تسهيل الفوائد .للإمام بهاء الدين بن عقيل، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كامل بركات.
١٥١- مسند الإمام أحمد بن حنبل.الطبعة الثانية – بيروت ١٣٩٨ هـ – ١٩٧٨م.
١٥٢- معاني الأبنية في العربية.للدكتور فاضل السامرائي – نشر جامعة بغداد، الطبعة الأولى ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
١٥٣- معاني القرآن .لأبي ذكريا يحيى بن زياد الفراء، تحقيق الشيخ محمد علي النجار، القاهرة – الدار المصرية للتأليف والترجمة.
١٥٤- معاني القرآن وإعرابه.للزجاج أبي إسحاق إبراهيم بن السري. تحقيق الدكتور عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
١٥٥- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب.لابن هشام الأنصاري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت.
١٥٦- مفتاح العلوم.للإمام أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.
١٥٧- المفصل في علم العربية.للزمخشري – دار الجيل – بيروت – لبنان – الطابعة الثانية
١٥٨- المقتضب .لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد. تحقيق محمد عبد الخالق عضيمه، الطابعة الثانية. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٣٩٩هـ.
١٥٩- المقرب ومعه مثل المقرب.لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق عادل أحمد عبد الجواد وعلي محمد عوض. دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.
١٦٠- مناورات الشعرية. لدكتور محمد عبد المطلب ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
١٦١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء.صنعة أبي الحسن الحازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، طبعة دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦م.

١٦٢- من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي.للدكتور أحمد كشك، مطبعة المدينة بدار السلام، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
١٦٣- الموافقات.لأبي إسحاق الشاطبي.
١٦٤- موسيقى الشعر.للدكتور إبراهيم أنيس، الطبعة السادسة ١٩٨٨م، نشر مكتبة الأنجلو المصرية.
١٦٥- موسيقى اللغة.للدكتور رجب عبد الجواد إبراهيم، مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.
١٦٦- الموشح. مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر. للمرزباني. تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي.
١٦٧- نتائج الفكر في النحو.لأبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله السهيلي. تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد عوض، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
١٦٨- النحو الوافي.لعباس حسن، دار المعارف ، مصر ، الطابعة التاسعة.
١٦٩- النحو والدلالة.للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، الطبعة الأولى ١٩٨٣، مطبعة المدينة دار السلام- الملأة.
١٧٠- نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا.للأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي. بيروت - لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
١٧١- نظام الارتباط والربط في ترتيب الجملة العربية.للدكتور مصطفى حميدة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ١٩٩٧م - القاهرة.
١٧٢- نظرية البنائية في النقد الأدبي.للدكتور صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.
١٧٣- نظرية اللغة في النقد العربي.للدكتور عبد الحكيم راضي ، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
١٧٤- نظرية المعنى في النقد العربي.للدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان.
١٧٥- النقد العربي نحو نظرية ثانية.للدكتور مصطفى ناصف، عالم المعرفة الكويت العدد ٥٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
١٧٦- همع الهوامع. لسيوطي تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

الرسائل والدوريات


١- الأدب في أسبوع. مقال للأستاذ محمود محمد شاكر. مجلة الرسالة ص ٣٤٤ - العدد ٣٣٩ السنة الثامنة.
٢- أمن اللبس ووسائل الوصول إليه في اللغة العربية. بحث للدكتور تمام حسان. حوليات كلية دار العلوم ١٩٦٨م - ١٩٦٩م.
٣- التثنية في اللغة العربية. بحث للدكتور أحمد مطر العطية - سلسلة علوم اللغة الصادرة عن دار غريب - المجلد الثاني - العدد الثاني - ١٩٩٩م.
٤- تجربة اللغة والرمز عند محمود حسن إسماعيل. مقال للدكتور عبد القادر القط - مجلة القافلة يناير ١٩٧٧م.

٥- تجليات الهوية والإبداع للتركيب الإضافي في شعر محمود درويش. بحث لخالد زغريت. مجلة عالم الفكر- العدد ٣ - المجلد ٣٢ يناير - مارس ٢٠٠٤م
٦- التركيب النعتي في اللغة العربية. بحث للدكتور السيد علي خضر- مجلة كلية الآداب - جامعة المنصورة. العدد السابع والعشرون أغسطس ٢٠٠٠م.
٧- التناوب الدلالي بين الصيغ الصرفية. ماجستير لأحمد محمود عبد القادر درويش. كلية دار العلوم جامعة القاهرة.
٨- التوابع في الصحيحين دراسة نحوية. ماجستير لمحمد حماد صابر محمد. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
٩- التوابع مقارنة لسانية. بحث لفوزي الشايب - مجلة مؤتة للبحوث والدراسات - المجلد الثاني عشر - العدد الأول - رجب ١٤١٨هـ - تشرين أول ١٩٩٧م.
١٠- الجانب الإسلامي في شعر محمود حسن إسماعيل. ماجستير لحسان محمد الشناوي. كلية اللغة العربية بالقاهرة - جامعة الأزهر - ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
١١- دور النحو في تفسير النص الشعري. ماجستير لمصطفى عراقي حسن. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة - ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
١٢- شاعر النيل والنخيل مقال لفتحي سعيد - مجلة الفيصل العدد الرابع - السنة الأولى شوال ١٣٩٧هـ - سبتمبر ١٩٧٧م.
١٣- شعرية الألوان عند محمد أبو سنة. بحث للدكتور محمد عبد المطلب- مجلة إبداع - العدد التاسع - السنة السابعة - صفر ١٤١٠هـ - سبتمبر ١٩٨٩م.
١٤- الظواهر الصرفية والنحوية المخالفة في شعر الكميت بن زيد الأسدي. ماجستير لعصام عبد المنصف أحمد أبو زيد. كلية دار العلوم جامعة القاهرة - ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.
١٥- الظواهر النحوية في شعر بن زيدون. دكتوراه لأيمن حمود إبراهيم موسى. كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
١٦- قاب قوسين. مقال للدكتور أحمد هيكل - مجلة الشعر - يونيه - أغسطس ١٩٦٥م.
١٧- اللغة في شعر أبي تمام. بحث لفهد عكام - مجلة عالم الفكر - الكويت - مجلد ٤ - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٦م.
١٨- محمود حسن إسماعيل الزوج والأب. مقال لسارة أحمد نسيم. مجلة الثقافة - السنة الرابعة - العدد ٤٣ - إبريل ١٩٧٧م.
١٩- محمود حسن إسماعيل: كانت حياته شعرا. مقال للدكتور عبد العزيز كامل - مجلة العربي - جمال الآخر ١٤٠٢هـ - إبريل ١٩٨٢م.
٢٠- معايير النصية. دراسة في نحو النص. ماجستير لمحمد أشرف عبد العال الشامي- كلية دار العلوم جامعة القاهرة - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.
٢١- نقد ديوان "هكذا أغني". بقلم الأديب مختار الوكيل - مجلة الرسالة- العدد ٢٦١ - القاهرة - جماد الأولى ١٣٥٧هـ - يوليه ١٩٣٨م. السنة السادسة.
٢٢- واو الربط: وظائفها ودلالاتها. دراسة نصية في الفصحى معاصرة. بحث لمحمد عبد الرحمن محمد الريحاني - سلسلة علوم اللغة الصادرة عن دار غريب - المجلد الأول - العدد الرابع - ١٩٩٨م.

فهرس الموضوعات

طبع بدار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة